دوليات الجامعة التونسية - عدد 2006/50 ص ص 7 - 39

الإسهام العربي في حوار الحضارات

أحمد عتمان
كلية الآداب - جامعة القاهرة

أولا - الحضارة العربية الإسلامية همزة وصل

استطاع العرب المسلمون أن يستوعبوا تراث الإغريق والرومان والفرس والهند، وأن يصنعوا مما أخذوا حضارة جديدة وفريدة، بعد أن صبغوها بصبغتهم وطوروا فيها بما يتواءم مع متغيرات عصرهم ومتطلبات دينهم ودنياهم. وانتقل المنجز العربى كله إلى الأندلس وصقلية ليلتقى مع تراث أوروبا المسيحى اللاتينى وهذا ما سنحاول أن نلقى الضوء على بعض جوانبه.

بدأت حركة الترجمة من الإغريقية إلى العربية فى وقت مبكر، إبان حكم الأمويين عام 687 م حين أقصى عن العرش الأمير الأموى خالد بن يزيد، واستغرق فى الكتب قراءة ودرساً، دعي العلماء من الإغريق والعرب فى الإسكندرية وغيرها، وعهد إليهم بترجمة الأعمال المصرية والإغريقية إلى العربية. ثم تطورت حركة الترجمة فى العصر العباسى وأخذت أبعاداً جديدة نوجزها فيما يلى :

* إن هذه الترجمة كانت حركة واسعة ومنظمة ولها مدارسها ومذاهبها وخططها ومؤسساتها ويرعاها الحكام وتجد إقبالاً من الناس.
* إنها نقلت الفكر الاغريقى والرومانى إلى العربية، وإن المسلمين تمثلوا وهضموا هذا التراث وأضافوا إليه الكثير والكثير.
* إن النقل عن أقطاب الحضارة الإغريقية والرومانية فى الفكر والفلسفة يدل على سعة الأفق واتساع الثقافة التى تمتع بها علماء المسلمين.
* إن هذه الترجمات العربية لم تقتصر فى فوائدها على الحضارة العربية الإسلامية فقط، وإنما إمتدت إلى الحضارة الأوروبية نفسها ويتجلى هذا فيما يلى :

أولا : إن هذه الترجمات العربية هى التى حفظت الكثير من النصوص الإغريقية من الضياع وصححت الكثير منها أيضاً وسدت الفجوات فى بعضها. ولذلك يدين الأوروبيون للعلماء العرب المسلمين المترجمين بهذا الدين العظيم.

ثانيا : إن هذه الترجمات هى التى أخذتها أوروبا فى العصور الوسطى وآوائل عصر النهضة واعتمدت عليها فى إحياء تراثها وتأسيس الدراسات الإنسانية التى ستأتى على ذكرها.

دخلت هذه التأثيرات إلى أوروبا عن طريق الأندلس وصقلية، وشعوب هذه البلاد كما هو معروف كانت قد ورثت التراث الرومانى من ناحية، فلما دخلها الإسلام من ناحية أخرى صارت تحمل التّراث اللاتينى والتّراث الإسلامى، الذى تمثل وهضم كافة الحضارات السابقة له

بعد أن شرحها وأضاف إليها ونقاها من الشوائب. فالحضارة الأندلسية والصقلية إذن كانت بمثابة بوتقة إنصهرت فيها كل الحضارات الأساسية المعروفة آنذاك. وهذا مما سهل على الأوروبيين إستيعاب المنجز الحضارى الأندلسى والصقلى بوجه خاص والعربى الإسلامى بوجه عام.

يقول ريتشارد فالسر Richard Walzer : "إن أهم هدف من دراستى هذه أن أذكر القارئ بمرحلة مهمة فى تاريخ الدراسات الكلاسيكية، ومع أنه يحدث بعض التحسن فى معرفتنا بها، إلا أنها تفتقر إلى الإعتراف الكامل بها. ولازال المدافعون عنها محصورين فى عدد ضئيل، ولم تلق هذه المرحلة العناية الكافية من علماء يتعاونون فى البحث حولها والتشاور بشأنها وتمحيص كل ما يدور فى دائرتها. إن أيام سكاليجر Scaliger ورايسكى Reiske - وهما كلاسيكيان ومتخصصان فى الدراسات العربية على المستوى نفسه الرفيع فى كلا الفرعين - قد مضت ولم تعد مرة ثانية، ولهذا فإن كل ما يدور حول الترجمات العربية للنصوص الإغريقية لايزال منحصراً فى دائرة المستشرقين، ومن ثم فقد أصبح من الأهمية بمكان أن نلفت النظر إلى أهمية هذه الترجمات العربية عن الإغريقية بالنسبة للمتخصصين فى الدراسات الكلاسيكية".

ويضيف فالسر قوله : "على إذن أن أؤكد أهمية هذه الترجمات العربية للوصول إلى صورة أكثر إكتمالاً للفلسفة الإغريقية. وهذه الأهمية لا تقتصر على مجرد استكمال تاريخ الفلسفة الإغريقية وتطورها، بل إن الأمر يتعدى ذلك بحيث أصبح من الضرورى أن نصل إلى جمع معجم إغريقى عربى، على أساس من الترجمات العربية لأعمال أرسطو وجالينوس والأفلاطونية الجديدة، ومثل هذا المعجم سيكون مفيداً للغاية بالنسبة للمتخصص فى الكلاسيكيات ودارسى العصور الوسطى ومؤرخى الفلسفة بصفة عامة ودارسى الفلسفة العربية بصفة خاصة".

وفى كتابه المذكور يكرر فالسر عدة مرات العبارة التالية "إننا فى أمس الحاجة لمعجم إغريقى - عربى وعربى - إغريقى".

"A Badly - wanted Greek - Arabic and Arabic - Greek Glossary"

ويقول فالسر كذلك :

"إن التقدم فى هذا المجال يمشى ببطء لقلة النصوص العربية المحققة تحقيقاً جيداً والمنشورة فى طبعات يعتمد عليها، ولندرة العلماء المتخصصين فى تحقيق النصوص العربية والإغريقية معاً. فالتعاون بين علماء الكلاسيكيات والمستشرقين لا يمكن - في رأيي - أن يحل محل المنهج الضالع فى هذين التخصصين معاً (ambidexterous approach) - لأن النتائج التى تمخضت عنها تجربة التعاون بين الكلاسيكيين والمستشرقين لم تكن مشجعة".

ويرى فالسر أن حنين بن إسحق هو أفضل المترجمين العرب، ويخبرنا حنين نفسه أنه كان من الممكن جمع مخطوطات النصوص الإغريقية من كافة أقطار وأمصار الأمة الإسلامية التى ضمت جاليات يونانية أى رومية متعلمة، هذا ويرد عند الوراق الأشهر إبن النديم فى مؤلفه "الفهرست" أنه كانت توجد فى بغداد نفسها عام 988م مدرسة وكنيسة روميتان. ومن ثم كان يمكن لطالب العلم أن يتعلم الإغريقية على أيدى أبنائها وأصحابها، دون أن يضطر للسفر إلى بيزنطة مثلاً. ويقول حنين إنه بحث عن المخطوطات الإغريقية فيما بين النهرين وسوريا وفلسطين ومصر. ويذكر بالتحديد الإسكندرية ودمشق وحلب وحران. وكان حنين يعرف 129 عملاً لجالينوس ترجم منها حوالى المائة. وعن ترجمته لأحد أعمال جالينوس يقول حنين "ترجمته وأنا فى العشرين عن مخطوط غير دقيق، فلما بلغت الأربعين أشار على تلميذى حبيش أن أصححه فجمعت عدة مخطوطات له وضاهيت بينها وخرجت منها بنص واحد محقق تحقيقاً جيداً، وبذلك، صححت النسخة السريانية التى سبق أن ترجمتها. وهذا أسلوبى دائماً عندما أشرع فى الترجمة، وبعد بضع سنين ترجمته إلى العربية" [1].

(1) Richard Walzer, Greek into Arabic. Essays on Islamic Philosophy. University of South Carolina Press, (Columbia 1962). p. 29, cf. 59 & passim.

ونحن هنا نتساءل أليس هذا الأسلوب الذى يجمع بين التحقيق والتدقيق. التصحيح والمراجعة يُعد رائداً فى مجال الدراسات الكلاسيكية ؟ ألسنا محقين إذن فى زعمنا بأن العرب كانوا من مؤسسى هذه الدراسات التى ازدهرت بعد ذلك فى أوروبا الناهضة والحديثة باسم الدراسات الإنسانية أو حتى الدراسات الكلاسيكية ؟ (2).

لقد طور العرب بتجاربهم وأبحاثهم العلمية ما أخذوه من مادة خام عن الإغريق وشكلوه تشكيلاً جديداً. فالعرب فى الواقع هم مؤسسو طريقة البحث العلمى التجريبى. إنهم أنقذوا الحضارة الإغريقية ونظموها ورتبوها ثم أهدوها إلى الغرب، ويضاف إلى ذلك أنهم مؤسسو الطرق التجريبية فى الكيمياء والطبيعة والحساب والجبر والجغرافيا والجيولوجيا وعلم الاجتماع. لقد فعل العرب بالتراث الإغريقى القديم ما كان قد فعله الإغريق فى مجال الفلسفة والدراما والطب والفلك، إذ أن بذور كل تلك الفنون والعلوم جاءت من الشرق القديم، ولكن الإغريق خلقوا مما ورثوا شيئاً جديداً (3).

ومما يدل على سيادة الروح النقدية فى تعامل العرب مع الحضارات القديمة ما يقوله ابن سينا فى كتاب "الحيوان" :

"نحن نتبع أرسطاطاليس حيث يجب أن نتبعه ولكنه فى حالات كثيرة، كما علمتنا الخبرة، يبدو وقد بعد عن الحقيقة خاصة فيما يتعلق بطبائع الطيور، ولهذا لم نتبع أمير الفلاسفة فى كل شئ... لأن أرسطاطاليس لم يمارس صيد الطيور إلا نادراً أو هو - كما يبدو - لم يمارسه إطلاقاً، أما نحن فقد عشقنا صيد الطير وتدربنا عليه بما فيه الكفاية".

---

(2) Ahmed Etman, "Greek Into Latin through Arabic", Actes du Séminaire Inter-national (UNESCO) "L'Elaboration du savoir du IXe au XIVe siècle: Expériences dans le Monde Arabe et Italien". 4-5 Decembre 1992, Palermo-Italy, Published in Roma 1994, pp.137-144. Republished in JOAS (Journal of Oriental and African Studies) Vol.9 (1997-1998) pp. 29-38.

(3) مارتن برنال، "أثينة السوداء الجذور الآفروآسيوية للحضارة الكلاسيكية"، مراجعة وتحرير وتقديم أحمد عتمان. المشروع القومى للترجمة رقم 16، القاهرة 1997.

كان الإمتداد الجغرافى للدولة الإسلامية، إن بالفتح والسيطرة وإن بالتجارة والاتصال المباشر، قد وصل إلى كل أنحاء الدنيا من أقصاها إلى أقصاها. فامتدت تجارتهم عبر بحر الخزر والفولجا إلى الشمال، ووصلت حتى جزر البلطيق. إنتشرت ملايين قطع العملة العربية من القرن التاسع حتى القرن الحادى عشر. وكان من حملة ألوية هذه التجارة الفايكنج والنورمنديين الذين قدموا إلى النرويج وأيسلندا والسويد والدانمرك ووصلوا حتى ثولى Thule [4] وهى أقصى مكان فى الغرب عرفه العالم آنذاك. وهكذا وصلت إلى أسواق شمال جبال الألب بالات القطن الذى زرعه العرب فى صقلية وإسبانيا وسوريا وخراسان وقبرص. ومن الصادرات العربية للأسواق الأوروبية الورق والتوابل والعطور والمخمل والحرير الناعم، فإذا تذكرنا أن العرب كانوا قد أخذوا بعض هذه الصناعات - مع أفكار أخرى كثيرة - من الشرق الأقصى أى الصين والهند وكذلك من فارس، سنرى أن العرب إذن ربطوا أقصى أطراف الأرض بعضها ببعض. ولقد لعب اليهود دوراً حيوياً فى الاتصالات بين الشرق المسلم والغرب المسيحى، فعملوا تجاراً كباراً ومبعوثين بين هذا الطرف وذاك، وكانوا يتقنون الفارسية والرومية والعربية والفرنجية والإسبانية والسلافية. وهكذا نجحت الدولة العربية الإسلامية فى عقد الصلات الوثيقة بين مختلف الأجناس واللغات والأديان والثقافات، حيث جمعت بين الأصفر والأبيض والأحمر والأسود والأسمر عبر مختلف القارات. وهذه التعددية الواضحة فى الدين واللغة والعرق هى التى منحت الحضارة العربية الإسلامية الثراء والتنوع والعالمية.

(4) ثولى هى أقصى أراضى الشمال الغربى فى العالم المعروف قديما وقبل اكتشاف الأمريكتين. وصفها الملاح الإغريقى بيثياس Pytheas من ماساليا أو ماسيليا وهى مرسيليا (310 - 306 ق.م)، حيث كان قد أبحر إليها منطلقاً من قادش. يعتقد بأنها تقع إلى الشمال من بريطانيا وتفاوتت المسافة بينهما حسب تقدير كل من الجغرافيين الذين اختلفوا حتى فى أوصاف سكان هذه الجزيرة.

ولنستدل على أن العرب ربطوا أقصى الشرق بأقصى الغرب، إخترنا تجارة الورق والكتب مثلاً. إن أول مطاحن صناعة الورق أنشئ فى أوروبا عام 1340 على مقربة من نورمبرج، ولكن العرب عرفوا هذه المطاحن منذ عام 750 عندما نقل العرب جماعة من أسرى الحرب الصينيين إلى سمرقند. وأدرك الخليفة المنصور (754 - 775م) قيمة الخبرة التى يمتلكها هؤلاء الأسرى، أى صناعة الورق الناعم المصقول، وأراد التخلص من ربقة استيراد ورق البردى من مصر، وفى ظل حكم ولده هارون الرشيد استطاع وزيره البرمكى يحيى بن الفضل عام 794م أن يبنى أول مطحن للورق فى بغداد.

وإذا كانت الدول المنتصرة تطلب من الدول المنهزمة عادة وإلى يومنا هذا أسلحتها، شرطاً أساسياً لعقد الصلح وإنهاء حالة الحرب، فإن العرب المسلمين انفردوا بين سائر الأمم المنتصرة، إذ كانوا لا يطلبون إلا المخطوطات والكتب والعلم بعد كل انتصار. ها هو هارون الرشيد بعد إحتلاله عمورية وأنقرة يطلب تسليم المخطوطات الإغريقية القديمة. ولم يحفل العرب بالمناجم والصناعات الحربية وأسلحة الدمار بعد انتصارهم على ميخائيل الثالث قيصر بيزنطة تحت قيادة الخليفة المأمون، بل طالبوا بتسليم أعمال الفلاسفة الإغريق التى لم تترجم بعد إلى العربية، كانوا يطلبون هذه الكنوز المعرفية بوصفها تعويضات حرب. بل إنهم استبدلوا بالأسرى الكتب والمخطوطات. ولما عرف الروم ذلك الشغف بالمعرفة عند خلفاء المسلمين حاولوا أن يكسبوا ودهم. ونضرب لذلك مثلاً بما فعله قاطنو البسفور، إذ أرسلوا إلى الناصر أى عبد الرحمن الثالث (921م - 961م) ثامن أمراء بنى أمية فى قرطبة حقيبة ملأى بالمخطوطات القديمة، ومن بينها مخطوطات ديو سكوريديس فى علم النبات. ولكن أهل الأندلس لم يكونوا على دراية باللغة الإغريقية فطلبوا من أهل المشرق إرسال الخبراء بهذه اللغة لكى يترجموا المخطوطات المهداة إليهم.

ولعب العرب كذلك بعد مجيئهم إلى الأندلس دور همزة الوصل بين التراث الإغريقى الشرقى والغرب المسيحى اللاتينى. فمن المعروف أن العرب بحكم الموقع الجغرافى والوقائع التاريخية كانوا أقرب إلى التراث الإغريقى منه إلى اللاتيني، وكانوا يعرفون عن الإغريق ما لا يعرفونه عن الرومان. ومن النادر أن نجد عربياً من المشرق يعرف اللاتينية. ومن الأمثلة النادرة أبو زكريا يحيى بن البطريق وكان أبوه المتوفى عام 800م من أوائل المترجمين. وروى أنه كان يعرف اللاتينية بالإضافة إلى الإغريقية واستخدمه الخليفة المنصور. وكان هو الخبير الذى أرسل إلى الأندلس بهدف ترجمة مخطوطات ديوسكوريديس.

كانت الأندلس وصقلية وإيطاليا هى المكان الذى انصهرت فيه الحضارة العربية الإسلامية وما بها من ثمار التراث الإغريقى بالحضارة اللاتينية المسيحية الغربية. ولا أدل على ذلك من أن الترجمات العربية عن الإغريقية ترجمت فى الأندلس وصقلية إلى اللاتينية. وفى هذا الصدد ينبغى أن نتذكر أن النهضة الأوروبية بصفة عامة هى أكثر لاتينية وأقل إغريقية فى بداياتها الأولى، ولكنها لن تصل إلى مرحلة النضج والإكتمال إلا بعد أن تستكمل الشق الثانى أى التراث الإغريقى. وكان لسقوط القسطنطينية - واسمها القديم بيزنطة - فى يد المسلمين عام 1453 أثر فى هجرة علماء وفقهاء اليونان إلى روما والغرب اللاتينى. وهذا الوجود اليونانى فى الغرب يدعم ما أحدثه العرب من قبل فى الأندلس عندما قدموا ومعهم ثمار الحضارات القديمة كلها ولاسيما الترجمات العربية عن الإغريقية.

وسنحاول أن نسلط مزيداً من الضوء على هذه النقطة، فنحن نعرف أن أبناء موسى بن شاكر الثلاثة محمد وأحمد والحسن كانوا قد حولوا دارهم فى بغداد إلى منتدى علمى وثقافى، وكانوا هم أنفسهم من العلماء ووضعوا كتاباً فى قياس مساحات مسطحة ومستديرة. هذا الكتاب ترجمه إلى اللاتينية رجل سيرد اسمه كثيراً، إنه جيرارد الكريمونى الذى

ترجم ما يربو على الثمانين كتاباً من العربية إلى اللاتينية كما سنرى بعد قليل.

ومن علماء دار بن موسى فى النصف الأول من القرن التاسع نذكر المترجمين الذين دفعوا حركة الترجمة إلى الأمام وفى مقدمتهم حنين بن اسحق (810م - 873م) وقد سبقت الإشارة إليه وابنه إسحق (توفى 911م) وتلميذه وابن أخته حبيش بن الحسن. وإلى جانب هؤلاء تفتحت عبقرية ثابت بن قرة. ففى رحلة لمحمد بن موسى إلى اليونان وآسيا الصغرى بحثاً عن المخطوطات الإغريقية مر بحران والتقى بحنين هناك فاصطحبه إلى بغداد وقدمه للخليفة المعتضد.

وكلامنا عن المشرق العربى دائماً بمثابة تمهيد للصدى الذى يقع آجلاً أو عاجلاً فى المغرب وفى الأندلس وصقلية، وفى هذا الصدد نرى الحكم الثانى تاسع الخلفاء الأمويين فى الأندلس يفتتح عام 965م فى قرطبة سبعاً وعشرين مدرسة لأبناء الفقراء بالإضافة إلى المدارس الثمانية الموجودة فيها سلفاً. ويزيد على ذلك بإنشاء مكتبة ضخمة ضمت نصف مليون من أمهات الكتب، وعلق الخليفة بنفسه على حواشى الكثير منها قبل موته عام 976م.

وانعكس حب العرب للكتب والترجمات فى المشرق على أقرانهم فى الأندلس، يروى الحضرمى فيقول :

"أقمت مرة فى قرطبة ولازمت سوق كتبها مدة أترقب فيه وقوع كتاب كان لى بطلبه اعتناء، إلى أن وقع وهو بخط جيد، ففرحت به أشد الفرح وجعلت أزيد فى ثمنه، فيرجع إلى المنادى بالزيادة علىّ، إلى أن بلغ فوق حده. فقلت له يا هذا أرنى من يريد هذا الكتاب حتى بلغه إلى مالا يساوى. قال فأرانى شخصاً عليه لباس رياسة فدنوت منه" وبعد حوار معه قال : "لا أدرى ما فيه، ولكن أقمت خزانة كتب واحتفلت فيها لأتجمل

بها بين أعيان البلد، وبقى فيها موضع يسع هذا الكتاب. فلما رأيته حسن الخط جيد التجليد استحسنته ولم أبال ما أزيد فيه". فقلت لنفسى:... لك حكمتك يااربى تعطى البندق لمن لا نواجز له" [5].

ثانيا - المنجزات العربية باللغة اللاتينية :

وترجم العرب كلمة sunya الهندية بمعنى "الفراغ" ثم صارت تسمى "الصفر" وكتبت باللاتينية cephirum وعرفت فى اللغات الأوروبية الحديثة كلها سواء فى الإيطالية أو الإسبانية أو الفرنسية zefro, zero, chiffre etc. وهى كلمات تعنى "اللاشئ". ومنها كلمة الشفرة العربية التى - وهذا هو العجيب - أخذها العرب عن اللغات الأوروبية الحديثة. على أية حال ظل الصفر اللعين سراً غامضاً يصعب على عامة الناس فهمه، فهو لا يعنى شيئاً بمفرده، ولكنه يزيد قيمة الأعداد الصحيحة إذا وجد فى وسطها أو على يمينها. وبلغ من دهشة الناس أن كتبت قصائد الشعر حول الصفر العربى اللعين، وسمى العرب وكل العاملين بهذا الصفر "الشياطين".

فى أوروبا العصور الوسطى كان تعاطى عقاقير غير عقاقير الكنيسة من الأمور المكروهة إن لم تكن من المحرمات، وأما العمليات الجراحية فتقترب من الكفر، حيث شاع القول Inbonestum magistrum in medicina manu operari أى "من المشين حقاً أن يعمل الطبيب بيديه". علماً بأن اسم علم الجراحة chei-rourgia فى التراث الإغريقى القديم مستمد من كلمة cheir بمعنى "اليد" فهو يعنى "عمل اليد". استطاع الأطباء المسلمون أن يكسروا هذه القاعدة الأوروبية حتى فى أوروبا نفسها، فأبو

---

(5) يذكرنا هذا بما كتبه سينيكا الفيلسوف ساخراً من المكتبات الضخمة، حيث نال حريق 48 ق.م وحده أربعين ألف مجلد من مكتبة الإسكندرية، ثم يسخر من أولئك الذين يقتنون مكتبات هائلة خاصة بهم فى روما، وأغلبهم لا يلم حتى بعناوين هذه الكتب، فهى مكتبات تقتنى للزينة داخل البيوت.

Seneca, De Tranquilitate animi, IX 4-7.

الحسن على بن رضوان بن على بن جعفر المصرى (998 - 1061) كان طبيب الخليفة الحاكم بأمر الله، وعرف فى أوروبا بتمساح الشياطين بعد أن ترجم له جيرارد الكريمونى إلى اللاتينية شرحه لكتاب جالينوس Ars parva أو "شرح الصناعة الصغرى لجالينوس". وترجم لابن رضوان أيضاً "شرح المقالات الأربع فى القضايا بالنجوم لبطلميوس". إبن رضوان هذا يقول : "من واجب الطبيب أن يعالج أعداءه بالروح نفسه، والإخلاص ذاته، والاستعداد عينه الذى يعالج به من أحبهم". وتلك آية من آيات الروح الإنسانية فى الإسلام، وياليت المتشدقين بحقوق الإنسان وحراس معتقلات التعذيب ومشعلى الحروب اللا إنسانية يتعلمون من هذه الروح الإسلامية.

وفى مدينة قرطبة وحدها نعم الناس بوجود خمسين مستشفى أواسط القرن العاشر. وفى هذه المستشفيات أجريت عمليات جراحية دقيقة للغاية بل وألقيت دروس فى الطب وعلم الجراحة. ويقول ابن العباس : "وأما السرطان فأمره عجيب وشفاؤه صعب، وهو حقل لم يفلح فيه الطب والتطبيب إلا نادراً، لذلك عليك أن تقلع الورم من جذوره حتى لا تبقى فيه أية بقايا أو رواسب، ثم تضع فى التجويف خرقة مبللة بالخمر لئلا يحصل تعفن أو التهاب".

وفى عام 1348 إنتشر وباء فى أوروبا فواجهه الناس والحكومات مواجهة أسطورية تقليدية أى بالتعاويذ والطقوس. أما رجل الدولة الأندلسى المؤرخ والطبيب لسان الدين بن الخطيب (1313 - 1374) وزير سلطان غرناطة العتيد، فقد كتب رسالة علمية عن العدوى وانتشارها قال فيها "إن بعضهم لا يصيبه الداء بالرغم من احتكاكه به، فالطاعون يصيب الناس حسب إستعداداتهم الجسدية، فإما أن يصيبهم لأول وهلة، أو أنه يصيب بعضهم بشدة أو ضعف أو لا يصيبهم قطعياً". وهذا العلامة الأندلسى كان يُدعى بذى الوزارتين الأدب والسيف. كتب ما يزيد على الستين مؤلفاً معظمها فى التاريخ وتخطيط البلدان والشعر والأدب والتصوف والطب وأهمها جميعاً "الإحاطة فى تاريخ غرناطة".

كان الإغريق والرومان يسلمون الرجل الذى يعانى من ضعف فى قواه العقلية إلى أهله ليحبسوه. وظل مثل هذا المريض فى أوروبا وحتى القرن التاسع الميلادى يعامل وكأنه مجرم فيسجن ويعذب ويهان. أما فى الأندلس فقد انتشرت مستشفيات كثيرة لهؤلاء المرضى، وكانت تسمى "مستشفيات الأبرياء أو غير المذنبين Innocenti". وعالج العرب الأمراض العقلية والعصبية باستخدام المسكنات مثل المخدرات كالأفيون وما شابه، وهو ما يزال علاجاً مستخدماً إلى يومنا هذا. ووضعت كتب فى العلاج النفسى مثل "تأثير الموسيقى فى الإنسان والحيوان" لابن الهيثم. وطالب ابن سينا بضم الوسائل النفسانية إلى التداوى بالعقاقير قائلاً : "علينا أن نعلم أن أحسن العلاجات وأنجعها هى العلاجات التى تقوم على تقوية قوى المريض النفسانية والروحية، وتشجيعه ليحسن مكافحة المرض، وتجميل محيطه وإسماعه ما عذب من الموسيقى وجمعه بالناس الذين يحبهم".

وجاء فى كتاب أبى الحسن على بن محمد الديلمى "عطف الألف المألوف على اللام المعطوف" ما ينم عن وجود محاورة لأرسطو فى الحب. قال: ذكر فى بعض كتب الآوائل أن تلامذة أرسطاطاليس اجتمعوا إليه ذات يوم، فقال أرسطاطاليس لهم "بينا أنا واقف على أكمة إذا بصرت شاباً واقفاً على سطح ويقول شعراً معناه من مات عشقاً فليمت هكذا لا خير فى عشق بلا موت، فقال أيسوس تلميذه : أيها الحكيم أخبرنا عن ماهية العشق وعن الذى يتولد منه، وقال أرسطاطاليس : العشق طمع يتولد فى القلوب فإذا تولد تحرك ونما ثم تربى فإذا تربى اجتمع إليه مواد الحرص وكلما قوى فى قرار القلب ازداد صاحبه فى الاهتياج واللجاج والطمع والفكر والأمانى وذاك الذى يؤديه إلى الخلاص ويبعثه إلى الطلب حتى يؤديه ذلك إلى الغم المقلق والسهر الدائم والهيمان والأحزان وفساد العقل، وسئل فلاديوس الطبيب عن العشق فقال العشق داء يتولد فى الدماغ من جولان الفكر وكثرة ذكر الحبيب وإدامة النظر إليه، وحُكى عن جالينوس أنه دخل على مريض فجس عرقه فوجده يضطرب اضطراباً عريضاً،

فبينا هو كذلك إذ دخلت امرأة إلى المريض فكلمته، فلما خرجت قال جالينوس للمريض : أتحب هذه المرأة ؟ فأمسك المريض عن جوابه، فقيل له : كيف علمت ؟ فقال : لأن عرقه اضطرب اضطراباً عريضاً عندما كلمته فعلمتُ أن لها من قلبه موقعاً [6].

لقب أبو بكر الرازى Rases (864 - 925) بأعظم طبيب فى القرون الوسطى وبأنه طبيب العصور كلها. وكان بالفعل أول طبيب عربى يعمد إلى تدوين مشاهداته الإكلينيكية فى كل حالة يعالجها متبعاً فى ذلك أبو قراط (هيبوكراتيس Hippokrates)، وإن كانت كتاباته لم تصلنا كاملة. كان الرازى طبيباً وكيميائياً وفيلسوفاً. والجدير بالذكر أنه بعد الرازى أهملت الملاحظات الإكلينيكية، ولم تظهر إلا على يد أنطونيو بينيفتى الفلورنسى المتوفى عام 1502. اهتم الرازى بالموسيقى والغناء ثم نبغ فى الطب والكيمياء وتولى رئاسة بيمارستان بغداد. كان أول من فرق بين الحصبة والجدرى واكتشف زيت الزاج (حامض الكبريت)، واستخرج الكحول من مواد نشوية وسكرية، وابتكر الفتيلة فى الجراحة، وألف أكثر من مائتى كتاب أهمها جميعاً "الحاوى" وهو موسوعة طبية تضم كل معجزات الطب منذ أيام الإغريق حتى عام 925، ظل يحتل فى أوروبا مكانة المرجع الأساسى دون أن يزاحمه مزاحم، إنه أبو قراط الطب العربى، لأنه عندما وصل إلى بغداد، وجد كتب الطب الإغريقية منقحة ومترجمة وإلى جانبها مؤلفات الأطباء العرب كالكندى والكنانى ويحيى بن مسكويه وثابت بن قرة وحنين بن إسحق، استوعب الرازى كل ذلك وخطا بالطب العربى خطوات جبارة.

أما ابن سينا (980 - 1037) فهو طبيب وفيلسوف وعالم فيزيائى وفلكى وجيولوجى. وذات مرة أراد أحد العلماء حصر التأثير العربى والإغريقى في طبقة المثقفين فى إيطاليا، فانتقى كتاباً للنبيل فرارى دى جرادو De Grado الأستاذ فى بافيا الإيطالية فوجد أنه ذكر ابن سينا ما

(6) Walzer, op., cit., p. 48 ff.

يزيد على ثلاثة آلاف مرة والرازى وجالينوس معاً ألف مرة وأبو قراط مائة وأربعين مرة. وكان الحسن بن الهيثم (965 - 1039) أكثر علماء العرب تأثيراً فى الغرب وعرف باسم Al Hazen، وضع نظرية عن تحركات الكواكب فى طبقات الجو غير المرئية. وأهم من ذلك اكتشافه بأن كل الأجرام السماوية بما فيها النجوم الثابتة ذات أشعة خاصة ترسلها فيما عدا القمر الذى يستمد نوره من الشمس. أمضى ابن الهيثم سنين طويلة فى نسخ كتاب "العناصر" لإقليدس والمجسطى لبطلميوس ولكنه نقدهما فى نقطة رئيسة، إذ كانا قد قالا إن العين المجردة ترسل أشعة تنطلق من العين لتحقق النظر، فقال إن شكل الأشياء المرئية هى التى تعكس الأشعة على العين فتبصرها هذه الأخيرة بواسطة عدستها، وعلى أساس كتاب "المناظير" لابن الهيثم نشأ كل ما يتعلق بالبصريات Optica Thesaurus والميكروسكوب وكافة العدسات البصرية، وترجم كتاب "المناظير" عدة مرات إلى اللغة اللاتينية.

ومن أشهر أطباء الأندلس نذكر أبو القاسم الزهراوى (936 - 1013) الذى أدخل تعديلات جوهرية على علم الجراحة وفى مداواة الجروح وكذلك فى تفتيت الحصاة داخل المثانة وفى التشريح وإجراء العمليات، وعالج النزيف بالكى ونادى بضرورة تشريح الأجسام الحية والميتة. وقد نقل بعض مؤلفاته إلى اللاتينية جيرارد الكريمونى، وظل منجزه الطبى يشغل موضع الكتاب المرجعى أو الموسوعة المعتمدة فى الجراحة قروناً طويلة فى ساليرنو بإيطاليا ومونبلييه فى فرنسا وغيرها من المدن الأوروبية. كان الزهراوى هو نجم الجراحة الساطع فى قصر الحكم الثانى فى قرطبة [7].

(7) Mahmoud Salem El Sheikh. Abu l- Qasim Halaf ibn Abbas AzZahrawi ditto Albucasis, La Chirurgia. Versione occitanica della prima metà del Trecento. Edizione critica. Malesci-Istituto Farmacobiologico s.p.a. Firenze- Italia 1992.

أما أبو مروان بن أبى العلاء إبن زهر Ibn Sochr (1094 - 1168) فقد ولد فى أشبيلية، واعتبره ابن رشد أعظم طبيب بعد جالينوس. وله مبتكرات فى علم الجراحة، وألف كتاباً بعنوان "الإقتصاد" وآخر باسم "التيسير" وكان لهما الأثر الكبير فى الطب الأوروبى. إنه إذن فيلسوف وطبيب أندلسى تأثر بالرازى كثيراً. ويعتبر كتاب "التيسير فى المداواة والتدبير" موسوعة طبية أبعد فيها الطب عن الخزعبلات التقليدية وقربه من النزعة العلمية التجريبية، وقد أهدى مؤلفه الضخم إلى تلميذه وصديقه ابن رشد (1126 - 1198) الذى فاقه شهرة ورد على هدية أستاذه بكتاب طبى غاية فى الترتيب والتنظيم وهو "كتاب الكليات فى الطب".

وابن رشد هو ابن الوليد محمد بن أحمد بن رشد الفيلسوف الطبيب الأندلسى المولود فى قرطبة، والذى تولى القضاء فى أشبيلية وقرطبة. لخص وشرح كتب أرسطو وجالينوس، وله مؤلفات فى ترجمة هذه الكتابات الواردة من المشرق العربى. أما كتبه هو فقد نقلت إلى اللاتينية والعبرية وضاعت الأصول العربية لكثير منها وبقيت الترجمات ومنها نصوص عربية بحروف عبرية.

وابن رشد هو القائل إن الحركة خالدة، ولكل حركة علة، وإنه لا زمن بلا حركة، وإننا لا يمكن أن نتصور أن للحركة بداية ونهاية. ويقدس هذا الفيلسوف القرطبى أرسطو ويرى أنه أبو الفلسفة كلها، وأن المرء يحتاج فقط إلى حسن فهمه، ويرى ابن رشد على نقيض ما اعتقد المسيحيون الأوروبيون قديماً - بل وبعض المسلمين المتعصبين فى عصرنا الراهن - أن وجود المعرفة والحكمة قبل الرسول بمئات السنين وقبل نزول كلمات الله لا يمنع بالمرة تفسيرها ولا يتعارض مع العقيدة الدينية. كما يقول إن الخلق من العدم خرافة، وإن العالم خالد خلقه الله الذى هو

المنظم والمدبر للوجود، وهذا التدبير الإلهى يضئ المعرفة فى روح الإنسان [8].

وهكذا سبق ابن رشد فلاسفة التنوير فى أوروبا بعدة قرون. وإن موقفه من معرفة الوثنيين قبل الإسلام يذكرنا بجهود العلامة الهولندى ديزيديريوس إرازموس الذى بذل جهوداً مضنية فى إحياء التراث الإغريقى واللاتينى الوثنى، والذى كانت له عبارة تدل على ريادته فى مجال الإنسانيات، إذ قال "صلِّ من أجلنا يا سقراط" Ora pro nobis Socrate [9].

أما أبو إسحق نور الدين البطروجى الأشبيلى - وقد سبقت الإشارة إليه - المعروف باللاتينية Al Petragius فقد ولد فى بطروج بالقرب من قرطبة، وتتلمذ على ابن طفيل واعتبر المزعزع لمذهب الأفلاك، حيث عارض تعاليم بطلميوس وعدلها ولاسيما فيما يتصل بانحراف الكواكب ودورانها الدائرى، ولقد ترجم ميشيل سكوت Michael Scotus حوالى عام 1217 كتاب البطروجى "الهيئة" إلى اللاتينية وترجمه إلى العبرية موسى بن ضبون عام 1529. وهذه الترجمة العبرية ترجمها إلى اللاتينية قالونيوس بن دافيد حوالى عام 1528 وطبعت بعنوان :

---

(8) ترجم تلخيص ابن رشد "لفن الشعر" لأرسطو إلى اللاتينية مرتين على يد مانتينوس Mantinus من العبرية بنص تدرس التدرسى ثم على يد هيرمانوس أليمانوس Hermanus Alemanus من الأصل العربى فسيطر على الفكر الأوروبى طيلة ثلاثة قرون أى من القرن 12- 15 راجع :

Ahmed Etman: "The Greek Concept of Tragedy in the Arab Culture, How to deal with an Islamic Oedipus?", Documenta, Tijdschrift voor Theater, University of Gent, 4, Winter 2004. (forthcoming).

(9) أحمد عتمان، الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد فى مسرحيات شكسبير وراسين". القاهرة 1999. ص 139 - 149.

Alpetragii arabi planetarum theorica phisicis rationibus probate nuperrime latinis litteris mandata a Calo Calonymos Hebro Napolitano-Venezia 1531.

وتشدنا صفيحة الزرقالى لكى نتوقف عندها بعض الوقت. إذ اتضح للعالم الفلكى الزرقالى (1028 - 1087) فى طليطلة، بعد أن أجرى أكثر من 402 بحثاً بأن أوج الشمس لدى طلوع النهار، يعادل أوج الشمس لدى هبوط الليل، ثم أجرى حساب قيمة الأوج، ولقد ترجم أعماله الفلكية جيرارد الكريمونى إلى اللاتينية، وذكر كوبرنيكوس فى عام 1530 اسمى الزرقالى والبتانى. وعرف الزرقالى فى بلاد الغرب باسمه اللاتينى Arzachel وهو الذى اخترع أشهر الآلات آنذاك، ولاسيما الاختراع المعروف باسم صفيحة الزرقالى والتى قرظها العالم راجيو مونتانوس ودخلت ميدان علم الفلك الأوروبى تحت اسم "الأسطرلاب الزرقالى". وفى عام 1504 كتب العالم الفلكى البافارى يعقوب تسيجلر Jacob Ziegler تعليقاً على كتاب العالم الطليطلى. وفى عام 1534 ظهرت ترجمة جديدة لاتينية تحت عنوان "فى علم آلة أبى العلوم الفلكية Arsachel" للمؤلف يوحنا شونر Johann Schoner.

وبمناسبة الآلات ينبغى أن نتذكر أنه فى عام 880 بنى الطبيب ابن فرناس فى الأندلس أول طائرة فى العالم، صنعها من القماش والريش وعندما طار تحطم وبتحطمه حدثت نكسة لحلم البشرية الذى بدأ بأسطورة إيكاروس وأبيه دايدالوس الإغريقية. وعباس بن فرناس من أصحاب الصناعات وهو الذى أدخل الموسيقى الشرقية إلى إسبانيا واستنبط صناعة الزجاج من الحجارة فى الأندلس. بيد أنه قبل إن زرياب هو الذى أسس مدرسة الموسيقى فى قرطبة عام 825.

ومن العلماء الذين لا يمكن إغفالهم أبو عبد الله الإدريسى (1100 - 1166) الذى ولد فى الأندلس وتلقى دراسته فى قرطبة

ومارس التدريس فى باليرمو بصقلية، وبرع فى علم الهيئة والجغرافيا والطب والحكمة والشعر. قام برحلات عديدة ما بين آسيا والساحل الغربى لإنجلترا، ووصل جنوباً حتى جنوب أفريقيا، وقضى فى باليرمو خمسة عشر عاماً، وكان ملكها الشغوف بالجغرافيا ومسائلها وكتبها يشارك الإدريسى فى عمله بنفسه. وفى آوائل عام 1145 أتم الإدريسى عمله العظيم وبه سبعون خريطة تفوق كل واحدة منها خريطة بطلميوس الذى عرف بدقته. ودرة أعمال الإدريسى هى خريطة العالم، نحتها على لوح من الفضة قطره متران ووزنه يعادل وزن رجلين ناميين، وتوضيحاً لخرائطه وضع الإدريسى كتابه القيم فى وصف الأرض المعروف باسم "كتاب نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق". كان الإدريسى إذن هو الذى أدى فى قصر ملك صقلية دور المعلم للغرب، وظلت خريطته تسد الفراغ فى الغرب لمدة ثلاثة قرون، تماماً كما ظلت أعمال ابن سينا المرجع الأساسى فى الجيولوجيا الأوروبية حتى القرن الثامن عشر.

ومن بين الذين جذبتهم باليرمو من غرناطة ابن جبير (1145 - 1217) وهو رحالة عربى ولد فى الأندلس ومات فى الإسكندرية. زار باليرمو عام 1185 وترك لنا وصفاً وافياً عن حكم النورمانديين وكيف كان حالهم بعد وصف الإدريسى لهم وثنائه عليهم بمدة ثلاثين عاماً. كان العرب لا يزالون عماد الدولة حتى حفيد روجر الثانى أى فيلهلم الثانى حتى إنهم كانوا يشغلون منصب رئيس حرس الملك نفسه، الذى كان بوسعه أن يكتب اللغة العربية ويقرأها. ومن الجدير بالذكر أن ابن جبير عندما أراد أن يصف الهيئة العمرانية لمدينة باليرمو قال : "تروق الأبصار بحسن منظرها البارع، عجيبة الشأن، قرطبية البنيان".

وتبادلت الأندلس وإيطاليا كنوز المعارف العربية. ها هو قسطنطين (مات 1087) أفريقى المولد يسافر عبر بلدان الشرق ثم يستقر فى ساليرنو وامتلك كنوز الطب العربى فشرع يترجم الرازى وعلى العباس

وابن سينا وغيرهم. لقد أحدث بترجماته عن العربية ثورة فى دراسة الطب فى ساليرنو. لقد انطلق الأوروبيون إلى مدن إسبانيا وخلجان إيطاليا وجزرها بل وإلى مدن المشرق العربى سعياً وراء المعارف العربية. فاهتمام فردريك الأول بعلم الفلك العربى هو الذى حدا به إلى انتزاع جيرارد من قلب مدينته الوفية كريمونا وإرساله إلى الأندلس. وقد أوصاه بضرورة جلب المجسطى لبطلميوس من مدارس المترجمين فى طليطلة، ولكن جيرارد الكريمونى استقر فى قلعة الفكر العربى فى طليطلة. ووقع أسير كنوز المعرفة العربية فأقام فيها زهاء عشرين عاماً، ونقل أكثر من 80 مخطوطاً إلى اللاتينية وعاد بها إلى وطنه ومات فى عام 1187.

لقد عاد جيرارد إلى كريمونا بكتب أبو قراط وجالينوس التى ترجمها فى المشرق العربى حنين بن إسحق وعلق عليها ابن رضوان وزادها جيرارد تعليقات من عنده، وعاد الكريمونى كذلك بكتاب "المنصورى" للرازى" و "الجراحة" لأبى القاسم و "القانون" لابن سينا.

وتدفق سيل الترجمات فى الأندلس وصقلية وشمال إيطاليا فمن مدينة بادوا جاءت ترجمة كتاب "الكليات" لابن رشد، وأصبح اسمه فى اللاتينية Averroes Colliget، وترجم كتاب "التيسير" لابن زهر - Avenzoar - إلى اللاتينية مرتين على التوالى.

ومن صقلية جاءت ترجمة أضخم كتب الرازى "الحاوى" والمسمى باللاتينية Continens Rhases عام 1279، وقد أمضى اليهودى ابن سليم المتعلم فى ساليرنو نصف حياته فى ترجمة هذه الموسوعة الطبية. ولقد نشرت موسوعة "الحاوى" للرازى رغم ضخامتها وكثرة تكاليفها خمس مرات فيما بين 1486 و1542 علاوة على نشر بعض أقسامه مرات عديدة. أما رسالته فى "الجدرى والحصبة" فقد طبعت أربعين مرة فيما بين

1498 و1866. وظلت حركة الترجمة من العربية إلى اللاتينية على أشدها حتى القرن السادس عشر، فترجمت بعض الكتب مثل "القانون" لابن سينا و "زاد المسافرين" لابن الجزار وكتب أخرى للرازى وابن رشد.

ومن المترجمات العربية إلى اللاتينية ترجم Abelard of Bath "العناصر" لإقليدس عن ترجمة عربية، وترجم كتابات عربية أخرى فى الفلك والرياضيات وأهداها إلى أسقف سراقوصة بصقلية. وترجم هرمان من كارنثيا Hermann of Carinthia عام 1155 مؤلف بطلميوس عن حركة الأفلاك Planiphera. وفى الواقع كانت طليطلة هى أهم مراكز الترجمة إلى اللاتينية، ففيها ترجم جيرارد الكريمونى مؤلفات أرسطو عن العربية.

ومن بين مترجمى طليطلة نشير إلى اليهودى جون ابن داود Hispanus Avedaud John Avendeath، وجوندیلافی Domicius Gundislavi Coundislavinus رئيس أساقفة سيجوفيا Archeacon of Segovia وهاج من سانتالا Hugh of Santalla.

وهناك مترجمون إنجليز، يبدو أنهم عاشوا بعض الوقت فى طليطلة مثل الفريد من ساراشيل Alfred of Sarashel، والذى ترجم أعمال ابن سينا De Vegetalibus De Conyelatis، ونيكولا من دلماس Nicolas of Delmas الذى ترجم "فى الأعشاب" De Plantis.

وجدير بالملاحظة أن معظم الترجمات تمت بين 1140 - 1160 وأن مؤلفات أرسطو وصلت إلى باريس فى ترجمات لاتينية مأخوذة عن الترجمات والملخصات العربية فيما بين 1160 و1200 فاستقبلت بالترحاب وبدأت منذ ذلك الحين تمارس تأثيرها وتؤتى ثمارها.

وبينما كان ناصر أو نصير الدين الطوسى يراقب النجوم فى مرصده بمراغة فى أقصى المشرق العربى، كان يعيش فى شمال إسبانيا ملك

مسيحى بادل أعداءه العرب الإعجاب والتقدير، إنه الملك الفونس العاشر من قشطالة وهو الذى اكتسب لقب الحكيم، إذ كان شاعراً ومؤرخاً مولعاً بالعلوم وعالماً ضليعاً فى الفلك، ومشرعاً مرموقاً وحاكماً محبوباً، وإن كانت كل تلك الميزات قد عادت عليه وعلى سلطانه بالضرر. أمر بترجمة كل ما وصل إلى أيدى علمائه من مخطوطات عربية إلى اللغة الدارجة المحلية فى قشطالة، وأمر ببناء أكبر مرصد فى العالم آنذاك مستوحياً أحدث مخترعات العرب فى ذلك المضمار. وذاعت شهرة الزيج المعروفة بالزيج الألفونسية فى علم الفلك وهى صناعة حسابية فلكية. وقبل ذلك بقرنين عاش فى طليطلة الفلكى العربى الأشهر سالف الذكر الزرقالى (1029 - 1087) فأمر الفونس الحكيم بترجمة أعماله إلى اللغة الدارجة القشطالية، وأمر كذلك بتزويد مرصده بالأسطرلاب المستدير والمسطح، وثبت أن الأسطرلاب المسطح هو Astrolabium أفضل آلة قياسية عند العرب وأكبرها منفعة واستعمالاً. وتطور الأمر إلى صنع الساعة المتعددة الفوائد، ومن كثرة الطلب على الآلات العربية فى أوروبا اضطر العرب إلى أن يضعوا على بضائع التصدير كلمات وشروح لاتينية، وبرع العرب فى اختراع ساعات الشمس (المزولة) وبعد ذلك صنعوا الساعات التى تسير بواسطة الماء أو الزئبق أو الشمع المشتعل، أو التى تعمل بواسطة الأثقال المختلفة، حتى اخترعوا الساعات الشمسية الدقاقة، والساعات المائية التى تقذف كل ساعة كرة فى قدح معدنى، وبلغت الذروة فى الساعة المهداة من هارون الرشيد إلى القيصر شرلمان عام 807.

وفى خلال حياة فردريك الثانى التى دامت 56 عاماً (توفى 13 ديسمبر 1250) فى باليرمو، حفل بلاط القيصر بعدد وافر من العلماء

أمثال ميخائيل سكوتوس الإسكتلندى Michael Scotus سالف الذكر، والذى تلقى العلم فى طليطلة، وأسهم فى الترجمات من العربية إلى اللاتينية، إذ ترجم لابن سينا "الحيوان" ولابن رشد شروحه لفلسفة أرسطو.

ثالثا - التأثير العربى فى الآداب اللاتينية :

ولا يسعنا فى هذا المقام إلا أن نشير إشارة خاطفة - لا يسمح المجال بغيرها - إلى تأثير الأدب العربى في الأدب الأوروبى من خلال شعراء وأدباء الأندلس وصقلية. فعلى سبيل المثال ابن حزم (993 - 1062) هو رائد فن الغزل فى الأندلس، صحيح أنه من عائلة قوطية دخلت الإسلام إلا أنه شغل أرفع المناصب فى قرطبة ويقول فى "طوق الحمامة" إن حبه لمحبوبته هو وسيلة من وسائل حبه لله :

أمن عالم الأفلاك أنت أم إنسيٌّ	أبِنْ لى : فقد أزرى بتمييزى العيٌّ
أرى هيئة إنسية غير أنه	إذا أعمل التفكير فالجرم علويٌّ
تبارك من سوّى مذاهب خلقه	على أنك النور الأنيق الطبيعيٌّ

وتذكرنا هذه الرؤية بأشعار دانتى الليجيرى، الذى دون شك تأثر أيضاً بمحيى الدين ابن عربى (1165 - 1240) فقد أخذ عنه بعض التشبيهات والصور الشعرية، وكانت لدانتى بصفة عامة مصادر إسلامية أندلسية دون شك (10) وارتفع دانتى بمحبوبته بياتريس إلى أرفع درجات الجنة وقال عنها الصفات نفسها تقريباً التى قالها ابن عربى عن محبوبته نيسام.

(10) Ahmed Etman, "The Nature of Dante's Islamic Sources in Divina comedia". Conference "L'Egitto in Italia dall' Antichità al Medioevo". Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano. Roma CNR-Pompei 13-19 Nov. 1995, Consiglio Nazionale delle Ricerche. Roma 1998, pp. 699-706.

ويقول إبن الفارض الأندلسي :

تـه دلالا فأنـت أهـل بذاكـا   وتحكـم فالحسـن قـد أعطاكـا
لك الأمر فاقض ما أنت قـاض   فعلـى الجمـال قـد ولاكـا

وهذا الأسلوب فى الغزل لم تعرفه أوروبا من قبل. فلما عرفوه عن عرب الأندلس وصقلية شاع فى أشعارهم شيوع النار فى الهشيم وهو ما يسمونه الحب الفروسى أو البلاطى [11].

وحتى بعد انتهاء حكم العرب المسلمين فى الأندلس عندما رفع رئيس الأساقفة تالافيرا الصليب على مقر الحمراء فى الثانى من يناير 1492 ظل التأثير العربى على الثقافة الإسبانية مستمراً. وكتب أسقف قرطبة آنذاك يقول :

"كثيرون من أبناء دينى يقرأون أشعار العرب وأساطيرهم، ويدرسون ما كتبه علماء الدين وفلاسفة المسلمين، لا ليخرجوا عن دينهم وإنما ليتعلموا كيف يكتبون اللغة العربية مستخدمين الأساليب البلاغية. أين نجد اليوم مسيحياً عادياً يقرأ النصوص المقدسة باللغة اللاتينية".

ثم يضيف قوله "إن كل الشباب النابه منصرف الآن إلى تعلم اللغة والأدب العربيين... ياللهول لقد نسى المسيحيون حتى لغتهم ولن تجد بين الألف منهم واحداً يستطيع كتابة خطاب باللغة اللاتينية بينما تجد بينهم عدداً كبيراً لا يحصى ولا يعد يتكلم العربية بطلاقة ويقرض الشعر أحسن من العرب أنفسهم".

(11) Patrizia Honesta, "La poesia d'amore in Provenza e in Al-Andalus. Dall'analisi al confronto". Annual of Egyptian Society of Greek and Roman Studies. AESGRS VOL. III) 1998 (, p. 95-101.

وقال رئيس الأساقفة تالافيرا "إن العربى تنقصه المسيحية، أما الإسبانى فتنقصه لكى يصبح مسيحياً حقاً الأفعال الحميدة التى اعتاد عليها العربى" [12].

ولم ينظم الأوروبيون شعراً مقفى إلا بعد أن اتصلوا بالعرب و نقلوا عنهم هذا الفن، ولنسمع للشاعر الباريسى الصعلوك Hugo Primas (يسمى أحياناً Hugh of Orleans وعاش فى القرن الثانى عشر). بعد أن ألقى به من قصر راعيته يقول :

كنت ثرياً مرغوباً فيه	Dives eram et dilectus
مفضلاً بين أقرانه	inter pares preelectus;
فلما أحنت الشيخوخة ظهرى	modo curvat me senectus
وأنهكنى أرذل العمر	et etate sum confectus
صرت بلا قيمة، مهملاً	unde vilis et neglectus
منبوذاً من المنبوذين	a deiectis sum deiectus

(12) أنظر: زيفريد هونكه : شمس العرب تسطع على الغرب، أثر الحضارة العربية فى أوروبا، نقله عن الألمانية فاروق بيضون، وكمال دسوقى، راجعه ووضع حواشيه مارون عيسى الخورى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية، 1986. وأنظر :

- Egyptian National Commission for UNESCO: Islamic and Arab Contribution to the European Renaissance. General Egyptian Book Organization. Cairo 1977.
- Francesco Gabrieli - Umberto Scerrato: Gli Arabi In Italia Cultura, Contatti e Tratizioni Libri Scheiwiller, Milano 1979.

وانظر : أبراهيم ابراهيم الكردى: نور من الشرق، أثر الإسلام على النهضة الأوروبية فى العلوم والفنون والآداب. دار الفكر العربى، القاهرة 1989.

د. عز الدين فراج: فضل علماء المسلمين على الحضارة الأوروبية. دار الفكر العربى، القاهرة 1989.

عن تأثير الأدب العربى فى الأدب الأوروبى عن طريق صقلية والأندلس راجع على سبيل المثال:

Francesca Maria Corrao. Poeti Arabi di Sicilia nella versions di poeti italiani Contemporance a cure di Francesca Maria Corrao. Introduzio di Luciano Anceschi. Arnoldo Mondadori Editone . Millanoi 1987.

رابعاً - حوار الحضارات من عصر النهضة إلى اليوم :

ليست الحضارة الغربية الحديثة، سوى استمرار للحضارة الأم حضارة الإغريق والرومان، لأن النهضة الأوروبية الحديثة لم تكن فى جانبها الروحى سوى إحياء للقديم، ونفض التراب المتراكم بحكم الزمن على التراث الإغريقى والرومانى وإعادة استكشاف كنوزه المدفونة. بالطبع لا يمكن أن ندعى أن عالمنا المعاصر استمرار لحياة الإغريق والرومان، إذا كنا نعنى الجانب المادى، أى الصناعة والعلوم التطبيقية كالطب والفيزياء والكيمياء ... إلخ، لأن الثورة الصناعية إبان عصر النهضة كانت طفرة قلبت كل الموازين وغيرت كل المعايير وفتحت آفاقاً جديدة لم يسبق للعالم عهد بها. أما إذا كان حديثنا يدور حول الجانب الروحى والفكرى فى حياة الأوروبيين المحدثين، فسنجد أنهم ليسوا سوى أحفاد الإغريق والرومان وورثتهم.

ويمكن القول بأنه لولا التراث الإغريقى الرومانى، لما قامت قائمة للحضارة الأوروبية الحديثة بالشكل الذى نعرفه. إذ بدون التأثير الروحى لهذا التراث، كان من المتوقع أن تكون أكثر بربرية ومادية، وأقل فكراً وروحانية، وأكبر استعداداً للتبدد والتحلل. بل ربما ما استحقت أصلاً لفظ الحضارة نفسه، لأن أوروبا الناهضة التى جمع أباطرتها الثروات الطائلة، وحازت دولها الانتصارات الحربية الكاسحة، واخترع علماؤها المخترعات الباهرة، كانت ستفقد جلال عظمتها وقيمة انتصاراتها لو لم تبعث الحياة فى تراثها الكلاسيكى الذى وازن بين الروح والجسد فى جسم الحضارة الأوروبية الحديثة.

إن الحديث عن دين حضارة الغرب لأجدادهم الإغريق والرومان قد يملأ مجلدات كبيرة تغطى رفوف مكتبة بأكملها، ومن ثم فإننا نتركه للدراسات المتخصصة وإنما نشير إليه هنا عرضاً وفى عجالة. وينبغى علينا أيضاً أن ننوه إلى حقيقة أنه بالرغم من أن محاولات تقدير دين الحضارة

الأوروبية الحديثة للعالم الإغريقى الرومانى القديم قد بدأت منذ قرون فى أوروبا، إلا أننا مازلنا أبعد ما نكون عن إمكانية التقييم الكامل والدقيق لمثل هذا الدين العظيم للعالم القديم ومازلنا فى المرحلة البدائية. وتشبه حالتنا حالة ذلك المستكشف الذى ذهب ليستكشف قارة جديدة مثل أفريقيا أو أمريكا، إنه يسير فى غالب الأحيان بأسلوب ارتجالى، فيتخبط هنا وهناك، ربما استطاع أن يكتشف وجود نهر هنا وجبل هناك، وقد يرى السهول والوديان ويتحسس السواحل، ولكنه لا يستطيع أن يرسم خريطة شاملة للقارة التى يريد استكشافها، فذلك أمر بعيد المنال وأكبر من إمكانياته المحدودة. هكذا حال الباحثين المنكبين على دراسة التأثير الإغريقى الرومانى فى الحضارة الأوروبية الحديثة، وبالتالى فى عالمنا المعاصر فى كل مكان.

ولقد ولدت المسيحية فى عالم إغريقى رومانى فاصطدمت به وصارعته ولكنها فى نفس الوقت أثرت فيه وتأثرت به، وامتزجت المسيحية بالحضارة الإغريقية الرومانية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بحيث لا يمكن أن نفصل بينهما، فكل منهما ضرورى لفهم الآخر. كما أنه إذا كان التراث الإغريقى الرومانى وإحياؤه ركنا مهماً من أركان النهضة الأوروبية الحديثة، فإن المسيحية أيضاً بتاريخها الطويل فى أوروبا، وقيمها الإنسانية، تمثل ركنا لا يقل أهمية عن أركان الحضارة الغربية الحديثة. أما فيما يختص بنا أهل الشرق، وأرضنا هى مهد الديانات السماوية الثلاث، فإن التراث الإغريقى الرومانى يهمنا لاتصاله الوثيق بالديانة اليهودية والمسيحية، ولأنه بالإضافة إلى ذلك سيصطدم ويتأثر بالحضارة العربية الإسلامية ويؤثر فيها فى فترة لاحقة كما رأينا.

وهكذا سواء حددنا مسارنا ناحية الشرق نحيى قديمنا ونؤصل نهضتنا الحديثة، أو اتجهنا إلى الغرب نأخذ منه وسائل التقدم وأسباب الرخاء، وجدنا أنه فى كلتا الحالتين لا مناص من استيعاب التراث

الإغـريقى الـرومـانى، وفى هذا الإطـار يمكن أن نقـدر أهـمـيـة دعـوة طـه حسين الرائدة للاهتمام بالدراسات الكلاسيكية، وبعد النظر الذى يتحلى به وهو ينشر لثقافة الإغريق والرومان، وحدة البصر الكامنة فى عينيه الكفيفتين، والتى مكنته من أن يرى بإحساسه العميق أهمية استيعاب هذا التراث للنهضة الأدبية والفكرية. وفى دعوته هذه تتجلى فكرة حوار الحضارات والثقافات فى وقت كانت فيه المركزية الأوروبية هى المسيطرة على عقول الناس فى الغرب [13].

يحدد البعض بداية عصر النهضة بعام 1453 أى بسقوط القسطنطينية وفى هذا التحديد شئ من الصحة والتعسف فى نفس الوقت. أما الصحة فترجع إلى أن سقوط القسطنطينية كان بمثابة الحدث المزلزل الذى أدى بصفة خاصة إلى هجرة الكثير من علماء أوروبا الشرقية ومفكريها إلى الغرب، حاملين معهم بعض المخطوطات الإغريقية التى لم يكن العالم الغربى على علم بها. أما التعسف فى تحديد عام 1453 بداية لعصر النهضة، فواضح إذا نحن عرفنا عصر النهضة بأنه عصر انتصار الاتجاه الإنسانى على التفكير المدرسى (السكولاستيكية Scholasticism) عندما أحدث إحياء الدراسات الكلاسيكية ثورة فى موقف الإنسان تجاه العالم. ولم يتم ذلك بين يوم وليلة كما لا يمكن تحديده بسنة معينة شأنه فى ذلك شأن مراحل التطور الفكرى والأدبى بصفة عامة.

إن الأفكار التى تميز عصر النهضة لم تولد إلا بعد فترة طويلة من المخاض، فالمخطوطات اللاتينية المخزونة فى أديرة العصور الوسطى أخذت وقتاً طويلاً لتشق طريقها إلى دنيا النور والانتشار. لقد كان الشاعر الغنائى هوراتيوس (8 - 65ق.م.) وسينيكا الفيلسوف (حوالى 4 ق.م.-

---

(13) أحمد عتمان، طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر والعالم العربى" الكتاب التذكارى لكلية الآداب - جامعة القاهرة، فى الذكرى الخامسة والعشرين لرحيل طه حسين، 1998، ص 687 - 770.

65م) والشاعر الكوميدى ترنتيوس (185/195 - 159 ق.م) محل تبجيل من قبل كل من وقعت يديه عل نسخة من نصوصهم. واحتل ترنتيوس بصفة خاصة المكانة الأولى فى بداية عصر النهضة، والسبب الرئيس فى ذلك هو نقاء أسلوبه وصفاء لغته اللاتينية. ولم يكن أرسطو (322 - 384 ق.م) مجهولاً بفضل كتابات بؤيثيوس Boethius (حوالى 380 - 424 م) وترجماته. ولكن لأن البعض رأى فى المنطق الأرسطى ما قد يلغى دور التدخل الإلهى فى الأمور الآدمية فقد حظرت الكنيسة بعض كتب أرسطو.

لقد كان منهج التفكير الأساسى فى العصور الوسطى المتأخرة متأثراً بصورة رئيسة بتعاليم توماس الأكوينى Thomas Aquinas وبيتر أبيلارد Peter Abelard. ويعرف هذا المنهج باسم السكولاستيكية كما أسلفنا توآ، ويقوم على طرح سؤال ثم تقديم وجهات النظر المؤيدة والمعارضة وتجرى بعد ذلك عملية الموازنة فيما بينها. وما كان هذا المنهج ليقود فى النهاية إلا إلى شئ من التلاعب والتحايل ويؤدى إلى العقم الذهنى. لقد شغل اتباع هذا المذهب لوقت طويل سؤال تافه مثل كم عدد الملائكة الذين يمكن أن يجلسوا فوق رأس الوتد ؟ ولكن تزايد عدد الأثرياء الكرماء فى إيطاليا إبان القرنين الثانى عشر والثالث عشر، ولد اهتماماً بجمع العاديات الأثرية التى كانت تنتشر فى كل مكان من تلك البلاد التى عاش عليها الرومان. والدليل على تزايد الاهتمام بالآثار القديمة هو القانون الذى أصدره مجلس الشيوخ عام 1162 ونص فيه على عقوبة الموت لكل من يتعرض بالأذى لأى عمود أثرى رومانى أو ما إلى ذلك من آثار. ومن الطبيعى أن ينجم عن هذا الاهتمام بالعاديات والآثار القديمة التفكير فى التنقيب عن النصوص الأدبية والتاريخية القديمة بهدف قراءتها ودراستها.

ويقال إن بترارك Francesco Petrarca (1304 - 1374) كان أول عالم جمع الكتب وأنشأ المكتبات وناضل من أجل الحفاظ على المخطوطات،

وكدس فى حوزته كميات ضخمة من العملات القديمة. ومن قبله كان دانتى الليجيرى (1265 - 1321) قد كرس نفسه وحياته للدراسة محاولاً عقد الصلح بين ما يمكن أن يكتشفه من نصوص القدامى من جهة، وعقيدته المسيحية التى آمن بها إيماناً عميقاً من جهة أخرى. ولقد كان بترارك ودانتى وبوكاشيو Giovanni Boccaccio (1313 - 1375) يكتبون أعمالهم باللغة الايطالية. وفى عام 1349 كتب بترارك مسرحية "فيلولوجيا" Philologia التى ضاعت ولم تصل إلينا.

وبعد ذلك بفترة وجيزة كتب بيير باولو فيرجيريو Pier Paolo Vergerio (1370 - 1444) مسرحية "باولوس" (Paulus) التى وصلت إلينا وتعد أقدم كوميدية إيطالية موجودة، وهى مكتوبة باللغة اللاتينية فى مدينة بولونيا عام 1389 على الأرجح، وتدور حول الحياة الجامعية وتتشبع بروح السخرية والتحرر ولا تدين بالشئ الكثير للمسرحيات الكلاسيكية، ولو أنها تتشابه فى الظاهر مع مسرحيات ترنتيوس.

ويلقب بترارك أحياناً بلقب "أبو الإنسانية" وذلك بسبب اهتمامه بالحضارات القديمة واستخدامه اللغة الإيطالية الدارجة فى كتاباته. هذا بالرغم من أن بترارك لا يعرف شيئاً عن أرسطو.

ويعد ليون باتيستا ألبيرتى Leone Battista Alberti (1404 - 1472) الأنموذج الحقيقى لرجل عصر النهضة لأنه يحدد بوضوح جوهر الاتجاه الإنسانى الجديد، حيث قال ضمن ما قال "الناس هم أنفسهم مصدر سعادتهم وتعاستهم". وهذه مقولة تذكرنا بمقولة مشابهة قالها السوفسطائيون وفى مقدمتهم جورجياس وبروتاجوراس والتى أثرت فى شاعر التراجيديا الأشهر يوريبيديس. إبان القرن الخامس ق.م. فى أثينا ألا وهى "الإنسان مقياس كل شئ".

وإذا كان السوفسطائيون بتلك المقولة ومثيلاتها، قد فجروا ثورة فكرية فى أثينا القرن الخامس ق.م. فإن مقولة باتيستا فى إيطاليا القرن الخامس عشر تشكل مبدأ فلسفيا ثوريا، فى عالم لم يكن يعرف سوى النظام المحكم والقواعد الثابتة والمعتقدات التقليدية الموروثة عن العصور الوسطى. لقد أنكر اتباع السكولاستيكية أن الحقيقة الإلهية مستقلة، لأنها أسمى وأعلى من الحقيقة الفلسفية، وبالتالى أنكروا أن الحقيقة الفلسفية هى منهج التفكير الوحيد الذى يخضع لمنطق الإنسان وعقله. أما أصحاب الفكر الجديد أمثال باتيستا فقد حولوا مجرى عقول الناس من التفكير فى الخلود السماوى، إلى التركيز على ما هو حولنا فى دنيانا الحالية على ظهر الأرض، فانتشرت فكرة أن الإنسان يستطيع أن يفعل كل شئ، فليس هناك شئ اسمه المحال.

ومن هذا المنطلق قامت الاستكشافات الكبيرة للعالم الجديد، وظهرت الاختراعات الهائلة وصدح صوت الموسيقى الرائعة وانطلق شيطان الفن الخالد والأدب الرفيع يعربد فى كل أرجاء المعمورة. ولقد أدى إختفاء، أو على الأقل تناقص، الخوف من عقاب الآخرة إلى التحرر، أو قل إن شئت الخلاعة وروح الإنتهازية والزيف السياسى، وانتشرت جرائم الزنا والقتل. ولقد انعكس كل ذلك بسلبياته وإيجابياته فى الدراما - وهى دائماً مرآة عصرها - فظهرت فيها الصور المتناقضة والألوان المتنافرة. لقد كانت دراما العصور الوسطى مرآة تعكس عالم الفضيلة والأخلاقيات، الأسرار والمعجزات، أما دراما عصر النهضة فقد أصبحت مرآة الإنسان نفسه بما فيه من خير وشر.

ولقد سر أهل عصر النهضة، أن يشاهدوا مآسى وكوميديات الرجل العادى والمرأة العادية، ولم يقصروا اهتمامهم على كل ما هو فاضل وخير فقط. لقد بحثوا عن الأبطال من ناحية، ولكنهم لم يهملوا الأفراد العاديين من ناحية أخرى. صفوة القول إن الدراما أصبحت فى أيديهم دنيوية

بصورة كاملة وابتعدت عن الدين والتزمت. وهكذا فإن مسرح عصر النهضة قد وضع نواة مسرحنا الحديث والمعاصر.

ومن عجائب الصدف التاريخية الرائعة أن تدفق علماء الشرق إلى إيطاليا بعد عام 1453 قد واكب اختراع المطبعة على يد جوتينبيرج Gutenberg (حوالى 1400 - 1467) وتطويرها. ذلك أن هذا الاختراع كان يعنى أن الروائع الإغريقية واللاتينية يمكن أن تُدرس من جديد، وأنها قد وجدت الطريق لكسر احتكار الصفوة لها. فلم يعد الثراء هو الوسيلة الوحيدة للحصول على هذه النصوص واقتنائها. لقد انتشرت هذه النصوص بفضل اختراع فن الطباعة واتسعت رقعة قراءتها ودراستها. ومن الآن فصاعداً ستنهال الطبعات والدراسات حول هذه النصوص.

قد نشر جيورجيو فاللا Giorgio Valla ترجمة لاتينية كاملة لكتاب "فن الشعر" لأرسطو فى فينيسيا فى التسعينيات من القرن الخامس عشر وبالتحديد عام 1495. كما نشر النص الإغريقى الأصلى على يد ألدوس Aldus عام 1508 وظهرت ترجمة إيطالية قام بها برناردو سينى Bernardo Segni عام 1549. وتميز القرن السادس عشر بفيض الدراسات الأدبية عن فن المسرح والتعليقات على نص أرسطو وهوراتيوس وكتابة المقدمات النقدية المهمة لبعض المسرحيات، بل وكتابة بعض الدراسات الاجتهادية القائمة على الاستنباط من الكتب القديمة، وتفاوتت مثل هذه الدراسات النقدية فى الأصالة وفى الاعتماد على الدراسات القديمة وإعادة صياغتها.

ويُعد كتاب دانيللو Daniello "فن الشعر" La poetica المنشور عام 1536 هو أول هذه الدراسات المستنبطة، ولكن أعظمها تأثيراً هى كتب كل من مينتورنو سكاليجير Minturno Scaliger (1540 - 1609) وجيرالدى G. Battista Giraldi المشهور بلقب الشينثيو Il Cinthio

وكاستيلفيترو (1504 - 1573) وتريسينو Trissino (1478 - 1550) Ludovico Castelvetro الذى نفى فى كتابه "فن الشعر" Poetica 1570 أى هدف أخلاقى مباشر للشعر. ولقد حاولت أغلب هذه الدراسات أن تدمج آراء هوراتيوس وأرسطو، إلا أن سكاليجر بصفة خاصة ركز على أن التراجيديا لا تحفل إلا بالأمجاد والمهم من الأحداث فى مقابل "الممتع المفيد" فى الكوميديا.

وقال سكاليجر إن التراجيديا تهتم بالأحداث المرعبة بما فى ذلك ظهور الأرواح والأشباح، وإن الكوميديا ينبغى أن "تعلم وتؤثر وتمتع". وركز إلشينثيو على فخامة مسرحيات سينيكا بوصفها نماذج تتضمن الكثير من الحكم والأمثال، وأصر كذلك على ضرورة تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول. أما تريسينو فكان بسيطاً وواضحاً عندما قال إن الحدث التراجيدى ينبغى أن يستمر يوماً واحداً، أى دورة شمسية واحدة أو أكثر من ذلك بقليل. وقال كاستيلفيترو إن زمن الحدث ينبغى ألا يزيد عن إثنتى عشرة ساعة فقط. ولقد أصبحت مثل هذه الآراء النقدية قانوناً لأجيال من كتاب المسرح فى عصر النهضة. كان مسرح الفترة المبكرة من عصر النهضة يضم طرازين متميزين. الطراز الأول هو مسرح الصفوة أو المسرح الرسمى أو مسرح المثقفين الذى وعاه الإنسانيون والمثقفون. والطراز الثانى المسرح الشعبى أو كوميديا ديلارتى Comedia dell'arte. ولكن السمة التى تضع الطرازين تحت ردائها هى سمة الدنيوية أى أنهما غير مرتبطين بالدين. وذلك أن مسرح العصور الوسطى مسرح كنسى دينى فى موضوعه واتجاهه. وبمرور الزمن دخلت عناصر دنيوية فى نسيج هذا المسرح، وزادت هذه العناصر رويداً رويداً حتى أصبحت هى المسحة الأساسية. وعلاوة على ذلك فإن الروح الدنيوية التى انبعثت فى عصر النهضة، أعطت دفعة قوية للأشكال الدرامية غير الدينية ثم جاء انتصار النهضة ليحتوى مسرح الكنيسة وينمى الأشكال الدرامية والموضوعات الدنيوية. وهذا كله يصب فيما نسميه الآن العلمانية.

وفى إيطاليا كانت قوة النهضة أسبق وأوضح أثراً وفعالية. بل كان من الطبيعى أن تولد النهضة فى إيطاليا وارثة التراث الكلاسيكى [14]، فى حين تخلفت شريكتها الأساسية فى هذا التراث أى بلاد اليونان، لأنها كانت ترزح تحت نير الإستعمار التركى. فى إيطاليا إذن تطورت الأشكال الأدبية والدرامية إلى ما أصبح ذا تأثير خالد تعدى حدود إيطاليا. ومن الملاحظ أن الخط الفاصل بين المسرح الرسمى أو الثقافى والمسرح الشعبى كان أكثر وضوحاً فى إيطاليا عن غيرها من البلدان الأوروبية. ومن السهل أن نرى فى المسرح الشعبى الإيطالى استمراراً لتراث الميموس الذى يضرب بجذوره فى أعماق التاريخ المسرحى القديم. إلا أن أصول هذا المسرح موضع خلاف بين الباحثين [15].

وفى الختام نرى أن عصر النهضة قد أفاد من حضارة الأندلس وحوار الحضارات على أرضها، وتمثل ذلك فى إحياء التراث القديم وفى الحرص على إجراء الحوار مع الآخر وغلبة الاتجاه الإنسانى.

أحمد عتمان

كلية الآداب - جامعة القاهرة

(14) أحمد عتمان، "الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة ، ص 9 - 68.

(15) أحمد عتمان، "الأدب الإغريقى تراثاً انسانياً وعالمياً". الطبعة الثالثة (القاهرة 2001) ص223 - 430.

حوليات الجامعة التونسية - عدد 2006/50 ص ص 41 - 82

مشاهد من تفاعل الثقافة العربية بالثقافات الإنسانية من خلال الخطاب العربي القديم حول النقل والترجمة (*)

نزار التجديتي
جامعة تطوان

ولم تزل العلماءُ من أهل كل أمة يلتمسون أن يُعقلَ عنهم، ويحتالون في ذلك بصنوف الحيل، ويبتغون إخراج ما عندهم من العلل، حتى كان من تلك العلل وضع هذا الكتاب على أفواه البهائم والطير

عبد الله المقفع

1. الحاضر والآتي في مرآة الماضي

كيف التقت الثقافة العربية بالثقافات الإنسانية وتعاملت معها بعد نزول القرآن وفتح مكة ثم انطلاق المسلمين من جيل الصحابة والتابعين في تجربة الفتوحات خارج حدود جزيرة العرب ؟

(*) راجع نصّ المداخلة قبل إلقائه بالملتقى الأستاذان محمد مسبال ومنجي الشملي وأبديا حوله مشكورين عددا من الملاحظات المفيدة التي أخذت بعين الاعتبار.

لا جرم أن سؤالا تاريخيا عسيرا مثل هذا السؤال تبادر إلى الأذهان منذ زمن بعيد، إذ طُرح مرارا في عدة مناسبات فكرية وثقافية وعُولج في دراسات عربية وغربية لا حصر لها. كما أن أغلب النصوص الدينية والأدبية والتاريخية التي يمكن إدراجها، أثناء النظر في هذا الموضوع الشائك، تكاد تكون كلها معروفة وربما مدروسة من طرف جلّ الباحثين. غير أن ما يبرّر لنا العودة إلى هذا السؤال والخوض في إشكالياته والبحث مجددا عن بعض أجوبته الممكنة في مثل هذا المنبر العلمي، ليس مجرد اجترار الأسئلة الساخنة أو الاستشهاد ببعض القضايا الفكرية المستهلكة بقوة في محتوى النصوص العربية القديمة، وإنما استخلاص ما يمكن استخلاصه من دروس اللحظة التاريخية القديمة وعبرها واستثمارها غاية الاستثمار في فهم بعض مسارات الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة ومنعرجاتها الملتوية.

فنحن نرى أن قراءة النصوص الأدبية العربية القديمة تسمح لنا في أحيان كثيرة بدراسة ما نميل إلى تسميته بنوع من التعريف الواسع لمصطلح الأدب العربي القديم بـ"المغامرة الثقافية العربية الكبرى" المنبثقة في دار الإسلام عن صرح الأمة المتعددة الملل والنحل [1] شريطة أن تتمّ هذه القراءة الواعدة برؤية منهجية مجددة. هذه الرؤية لا تهتم فحسب بشكل الخطاب العربي الساكن وأجناسه الأدبية وأغراضه الفنية المثبتة عبر القرون دون تمييز بين رهانات الثقافة في مواجهة الواقع الاجتماعي والسياسي القائم ومبادرات الأدباء ومطالب القراء الذين يمثّلونها في كلّ

(1) انظر في الموضوع دراستنا : "الأدب العربي القديم : عودة إلى أسئلة قديمة"، النادي الثقافي لجدة، جذور، عدد 9، يونيو 2002، ص. 91 - 120.

حقبة من الحقب التاريخية. بل تولي أهمية خاصة لحركية الأدب العربي القديم التي تأسست على الاستمرارية الحيوية للتجاذب والتنافس الثقافيين بين الأجيال العربية والإسلامية المتواصلة رغم تزامن الفتن والحروب وامتداد النكبات والأهوال. ذلك أن هذه الحركية، المتجددة عبر أزمنة النشأة والتطور وأمكنتهما، هي التي وفرت للأدب العربي القديم - رغم اختلاف النخب المتعاقبة - إشعاعا حضاريا عالميا ما زلنا نلمس أصداءه القوية في بعض أجناسه الكونية عند الغير إلى اليوم. ولا يمكن أن يتأتى لنا هذا المطلب دون تعليل محكم لمباني هذا الأدب القديم وتأويل منفتح لدلالاته المندمجة في السياقات الحضارية المختلفة التي أنتج فيها أو أدرج فيها إدراجا. وإذا ما نحن أولينا حركية الأدب العربي القديم بعض الاهتمام المطلوب في إطار سياقاته التاريخية المعقدة عند فحصنا لجوانب من هذه المغامرة الإنسانية الكبيرة التي لم يبد فيها العقل العربي والإسلامي عقلا محلّيا ضعيفا أو عقيما، لربما أمكننا وقتئذ - مثلا - رؤية الثقافة العربية القديمة كذات مُحاورة للثقافات الإنسانية متفاعلة معها في ملتقى الاختيارات الحضارية الكونية رؤية جديدة لا تخلو - في نظرنا - من نتائج تاريخية ومعرفية هامة وفوائد ثقافية وإنسانية جامعة.

كيف تعاملت هذه الذات الفكرية الغالبة مع الذوات الثقافية الأخرى المغلوبة في دار الإسلام ؟ لماذا جعلت منها أحيانا ذواتا مُعرّفة ومُشرّفة سلّطت عليها أضواءها الوهاجة، وحوّلتها أحيانا أخرى إلى نكرة مُغيبة تقع خارج دائرة الرؤية والوصف والتكريم ؟ وبعبارات أخرى، لماذا احتكت الثقافة العربية وأخذت في لحظات تاريخية معينة من تطورها من بعض الثقافات الإنسانية، وعزفت في لحظات أخرى وحجبت تأثير ثقافات إنسانية أخرى لا تقل عنها أهمية أو عمقا على المستويين الإنساني والحضاري ؟ ما هي الثقافات الإنسانية التي صرّحت الثقافة العربية بالأخذ عنها في سياقات ذهنية محددة تصريحا طافحا بمظاهر الاعتزاز

والافتخار، وما هي الثقافات الإنسانية الأخرى التي أنكرت الاقتباس منها في سياقات مماثلة أو مغايرة إنكارا حافلا بعلامات التجاهل والتعالي ؟ [2] هذه أسئلة متفرعة عن السؤال الأول، أسئلة تقودنا بدورها إلى أسئلة أخرى لا تقل عنها إشكالا : لماذا نشطت الثقافة العربية وتوسعت مجالاتها الإدراكية والمعرفية في فترات سياسية حرجة من تاريخها الطويل بالانفتاح الفكري الكبير على بعض الثقافات البشرية ؟ ولماذا تجمدت أصولها الذهنية في فترات أخرى لاحقة بالانغلاق المطلق على جذورها الأدبية الهرمة والتقوقع على ذاتها العليلة ؟

لا ندّعي مطلقا أنه بإمكاننا الإجابة عن كل هذه الأسئلة التي تناولت بعضها الأقلام إجابات واضحة، بل نزعم فقط أن طرحها - بيننا - ثم التأمل والتفكير فيها - مع غيرنا - قد يضيء لنا إلى درجة ما بعض الأجوبة النسبية. وليست هذه الأسئلة وأجوبتها التي تطال في نهاية المطاف أشكال حضور (أو غياب) "الثقافة العربية في ملتقى الثقافات" في لحظة من اللحظات سوى اجتهادات نعرضها في هذه الأوراق انطلاقا من منطوقات الخطاب العربي القديم ومضمراته حول النقل والترجمة : اجتهادات قلقة ومحاولات متتالية للفهم والاستيعاب لا نروم منها النظر في الماضي من أجل الماضي بقدر ما نقصد منها كشف الحاضر المتعثر واستبصار الآتي القريب من خلال الماضي البعيد.

2. بين الغالب والمغلوب

في واقع الأمر، إذا غضضنا الطرف هنيهة عن الصور الرائجة في بعض الأدبيات العربية والغربية القديمة والحديثة لبهجة الالتقاء وروعة

---

(2) طرحت الباحثة والروائية الأمريكية طوني موريسون بعضا من هذه الأسئلة حول علاقة الأدب الأمريكي الأبيض السائد بالحضور الأفريقاني المغيب في كتابها :
Toni MORRISON, Playing in The Dark. Whiteness and literary Imagination, Massachusetts, Harvard University Press, 1993.
ترجمه إلى العربية محمد مشبال، وقدم له محمد أنقار، وراجعنا ترجمته (قيد النشر).

الاحتكاك ببعض النماذج الذهنية المحدودة من الثقافة اليونانية في عصر الخليفة العباسي عبد الله المأمون، فإننا نجد أن الثقافة العربية الإسلامية عرفت في القرون الهجرية الثلاثة الأولى - وهي القرون المؤسسة التي تحددت فيها بنصيب هائل هويتها التاريخية الأساس - أشكالا متعددة من اللقاء والتفاعل مع الثقافات الإنسانية المجاورة، أي ألوانا مختلفة من التصادم والتقارب مع الآخر القريب وأطوارا من التنافر والتلاحم مع المختلف البعيد.

وخلال محطات هذا التفاعل الثقافي المعقد الملامح والمظاهر والآثار، يمكننا الجزم بأن هويتها العربية الإسلامية لم تتعدل فحسب بصورة مستمرة بل انزاحت كذلك أحيانا انزياحات فكرية وعقائدية مثيرة جدا بعد مرحلة التشكل الأول في فجر الإسلام. بحيث يمكن القول بأن الثقافة العربية الإسلامية لم تفقد كليا، خلال مسيرة التحولات الكبرى التي شهدتها ما بين عصري السلالتين الأموية المروانية والعباسية، جذورها القديمة في الوسط البدوي الصحراوي البسيط، كما لم تتوان أجنحتها المحلقة في فضاء العالم القديم عن الانعطاف الشديد من حين إلى حين نحو ثقافات بلاد الرافدين وشعوب البحر الأبيض المتوسط.

متى برزت ظاهرة اللحظ عند الفاتحين من العرب المسلمين ؟ هناك روايات عربية تؤرخ ببعض الوضوح لهذه الظاهرة الحضارية المعروفة التي يسترق خلالها الغالب البدوي النظر إلى المغلوب المتحضر. غير أنه قد يطول الحديث، إذا ما أردنا عرض تطور هذه الظاهرة الثقافية عبر مراحلها المتعددة. واختصارا لأطراف من هذا الحديث، يمكن التأكيد بأن هذه الظاهرة، المعروفة في تاريخ نشأة كل الحضارات الإنسانية بنوع من التفاوت والانتشار، بدأت بعد التخفي في كنف "علوم العربية" في التجلي في حضن "العلوم الدخيلة" في وقت مبكر من العصر الأموي، وبالضبط بعد النصف الأول من القرن الهجري الأول. بيد أنها تجلت أكثر ما تجلت

في مجال النقل والترجمة والتعريب في بعض الميادين المحدودة جدا، وذلك في وقت متأخر بعض الشيء. ثم تجلت هذه الظاهرة بوضوح أكبر واتساع أشمل عند نهاية القرن الأول الهجري وبداية القرن الثاني في اهتمامات ومعارف ومدارك وأجناس أدبية ودينية عربية قديمة وجديدة كالأخبار والسير والمواعظ : فالزهري وتلميذه الشهير محمد بن إسحاق صاحب السيرة النبوية كانا بالتأكيد من المحدثين والحفاظ الذين لا ينفرون من جمع الأخبار والإسرائيليات المنقولة عن الأمم والعهود السابقة على العرب والإسلام [3] ؛ وقدمت ترجمات عبد الله بن المقفع بعد تلك الفترة بقليل نماذج ساسانية مُجمّلةٍ في تقييد السير - سير ملوك الفرس - مما وجه كتابة المغازي والسير والتراجم - وهي علوم عربية - وجهة أدبية وفنية غير عربية.

3. كيمياء النقل

لقد كان الخليفة خالد بن يزيد بن معاوية بن أبي سفيان (ت. 75 هـ)، حسب رواية تاريخية هامة للجاحظ، أول من اهتمّ من النخبة العربية السياسية القحة بترجمة بعض الإرث الفكري للأمم المتحضّرة المجاورة إلى اللغة العربية. إذ يقول الجاحظ في تعريف هذه الشخصية الأدبية الفذة من بني أمية وتعريف اهتماماتها الذهنية الواسعة ما يدل كل الدلالة على ميل أعضاء من النخبة العربية الفكرية والسياسية في عصره إلى النظر فيما يوجد عند المغلوب المتحضر من جديد ثم عملهم تدريجيا على نقل ما يصلح لهم نقله من معارفه الطريفة وعلومه النافعة وصناعته المفيدة وخبراته المجهولة : "وكان خالد بن يزيد بن معاوية خطيبا شاعرا،

---

(3) انظر في الموضوع دراستنا : "من ملحمة السير إلى ذاكرة التراجم"، بيروت، دراسات عربية، ع. 3/4، يناير/فبراير 1998، ص. 70 - 85.

وفصيحا جامعا. وجيد الرأي، كثير الأدب. وكان أول من ترجم كتب النجوم والطبّ والكيمياء" [4].

لا ينبغي إذن أن نفهم فحسب من كلام الجاحظ أن خالدا هذا قام بالنقل من اللسان الأعجمي إلى اللسان العربي في إطار اجتهاد شخصي محض أذكاه النبوغ العلمي وأملته الرغبات الثقافية الذاتية. بل المقصود بالأحرى من لفظ هذه الرواية المختصرة التي وردت عند مصنف البيان والتبيين في سياق حديثه عن خطباء العرب النوابغ أن سليل البيت الأموي النبيه [5] أشرف برعايته المادية الخاصة ووجه بفضوله الفكري أول عمل منظم في الإسلام استهدف نقل المعارف والعلوم والتقنيات العملية من اللغات الأعجمية المعروفة (اليونانية والقبطية) إلى اللغة العربية.

ولعل ما نهض له خالد بن يزيد السفياني بعزيمة النخبة العربية السياسية المستنيرة آنئذ لا يقل خطورة وإشعاعا عما شرع فيه بعد ذلك بعقود كثيرة من الزمن الخلفاء العباسيون وروجت له مواليهم الفرس من البرامكة وبني سهل وآل نوبخت وآل المنجم وغيرهم بدعاية سياسية صاخبة جدا في عصر الخليفة هارون الرشيد ومن بعده في زمن ابنه عبد الله المأمون. وهو الأمر الذي تكشفه لنا كشفا جليا رواية تاريخية أخرى أطول عن نفس الشخصية المرموقة ونفس الحدث التاريخي الهام. إذ يقول ابن النديم في المقالة السابعة من مؤلّفه الفهرست المخصصة لأخبار

---

(4) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، بيروت، دار مصعب، ج. 1، ص. 173.

(5) انظر نسبه عند أبي عبد الله المصعب الزبيري، نسب قريش، القاهرة، دار المعارف، ط. 3، د.ت، تج. إ. ليفي بروفنسال، سلسلة "ذخائر العرب"، ج. 4، ص. 127 - 128 ؛ وقارن كذلك ما جاء بصدده في الصفحة 129 من نفس هذا المصدر: "وكان .. خالد [ابن يزيد] يوصف بالعلم ويقول الشعر ؛ زعموا أنه هو الذي وضع ذِكْر السُّفياني وكثره، وأراد أن يكون للناس فيهم طمع، حين غلبه مروان بن الحكم على الملك، وتزوج أمه أم هاشم ؛ وقد كانت تُكنىّ به".

الفلاسفة والعلوم القديمة وما نقل من الكتب فيها إلى العربية : "كان خالد بن يزيد بن معاوية يسمى حكيم آل مروان، وكان فاضلا في نفسه، وله همة ومحبة للعلوم، خطر بباله الصنعة [أي الكيمياء]، فأمر بإحضار جماعة من فلاسفة اليونانيين ممن كان ينزل مدينة مصر، وقد تفصح بالعربية، وأمرهم بنقل الكتب في الصنعة من اللسان اليوناني والقبطي إلى اللسان العربي، وهذا أول نقل كان في الإسلام من لغة إلى لغة. ثم نُقل الديوان، وكان بالفارسية، إلى العربية في أيام الحجاج "[6]. فرواية ابن النديم تبدو كما لو أنها تتوسع في رواية الجاحظ السابقة، بينما هي في الواقع تحدد منطوقها وتضيق مضمرها، إذ تحصر المعرفة التي اهتم بنقلها خالد من اللغتين اليونانية والقبطية في "الصنعة" دون "النجوم والطب" حسبما ذكر الجاحظ.

ومع ذلك، توجد في رواية ابن النديم التوضيحية معطيات حضارية متنوعة وإشارات تاريخية كثيرة لا بد من الوقوف عند بعضها على الأقل، وذلك ليس فقط لأنها تبرز مراحل حاسمة من تاريخ الترجمة والتعريب عند العرب المسلمين في عهد الخلافة الأموية عند نهاية القرن الهجري الأول، بل لأنها ترسم لنا أيضا الملامح الأولى الأساسية للخطاب العربي القديم حول النقل بعد القرن الهجري الأول.

4. من التبيين إلى التغييب

نقصد بهذه الإشارات التاريخية القريبة في إيجازها من التلميحات والتضمينات تلك الإفادات الجغرافية التي يؤدي التأمل في مغزاها العميق إلى مشروعية الحديث عن ظاهرة السكوت والإسكات التي طالت، في العصر العباسي تحديدا، مسارات معينة من تفاعل الثقافة العربية الأول مع بعض اللغات والثقافات والحضارات المجاورة. فلقد طمس التأريخ العباسي،

(6) ابن النديم، الفهرست، بيروت، دار المعرفة، د.ت.، ص. 338.

كما نعلم، كثيرا من المعالم الفكرية للحضارة الإسلامية في العصر الأموي لأسباب إيديولوجية وسياسية بينة. ولذلك، فإن إمعان النظر في ملفوظ رواية الجاحظ المذكورة عن بداية النقل في الإسلام ثم مطابقته بقرينه عند ابن النديم يفضيان بنا إلى ملاحظة مدى اشتغال الأدباء والوراقين بعد جيل الأخباريين والرواة على النصوص العربية القديمة التي تعرضت بالتأريخ لعهد النبي وخلافة الصحابة وإمارة الأمويين. وإذا كان هذا الاشتغال يعني قبل كل شيء بالنسبة لمعايير العصر إعادة صياغة الأخبار الواردة على ضوء تطور مفهوم جديد للرواية التاريخية، فإن فحص نماذج من هذا التدوين الجديد يكشف عن درجات من التبيين والتغييب في الأخبار المقيدة بعد عصر التدوين (143هـ) [7].

وهكذا، فإن المقارنة البسيطة بين روايتي الجاحظ وابن النديم لنفس الحدث المكتوب تحيلنا عاجلا أو آجلا على رواية أصل ليست بالضرورة مخالفة لهما خلافا جذريا لكن افتراضها في أفق تلفظ الخطاب يسمح لنا على كل حال بكشف النقاب عن عدد من الوقائع والحقائق والمسائل التاريخية الغائبة :

- **المسألة الأولى :** هي أن النقل الأول في الإسلام لم يتم لا في العراق ولا في الشام، وإنما تم في مصر، وبالإسكندرية تخصيصا لأن هذه المدينة الشهيرة كانت ما زالت وقتئذ تحتفظ بإشعاعها الحضاري الساطع كعاصمة العلوم والآداب والفنون الهيلينية، لا في البحر الأبيض المتوسط وحده بل في العالم الهيليني القديم كله ؛

(7) انظر حول هذه المسألة دراستنا : "من الأخبار إلى علم التاريخ. تطور المعرفة التاريخية عند العرب بين عقلنة اللغة وانتشار الكتابة : الواقدي نموذجا"، دراسات عربية، ع. 11/12، سبتمبر/أكتوبر 1996، ص. 89 - 102 Z.

- **المسألة الثانية** : هي أن أول ما نُقل في الإسلام ساهم فيه بشكل مباشر "فلاسفة يونانيون" مقيمون بالإسكندرية حيث كانت مكتبتها الضخمة المليئة بالمخطوطات الهيلينية النفيسة ما زالت تعج بأساتذة العلم الهيليني وناقليه وشراحه وطلابه. ومن بين هؤلاء النقلة الذين تعلموا العربية وأتقنوها "اصطفن القديم [الذي] نقل لخالد بن يزيد بن معاوية كتب الصنعة وغيرها" (8). إذ فطن النقلة اليونانيون والسريان والأقباط وغيرهم من المشتغلين بـ"علوم الأوائل" في مكتبة الإسكندرية ومدارسها إلى ميزات الاندماج المادية والمعنوية في المحيط العربي الإسلامي الجديد، بعدما صدر أمر منع الاشتغال بالفلسفة في بلاد الروم واليونان لانتشار المسيحية التوحيدية في أنحاء الإمبراطورية البيزنطية، وما نتج عن هذا المنع من انحسار عظيم للأفق الذهني والروحي في قلب العالم الهيليني قرنا بعد قرن، ثم استفحال التزمت الديني الذي صار رديفا للتدين والرهبنة في ضفتي البحر الأبيض المتوسط (9)؛

- **المسألة الثالثة** : هي أن التسامح الفكري والديني الذي طبع الإسكندرية قبل دخول الفاتحين العرب جعل من هذه الحاضرة المتوسطية قبلة كونية لمختلف الأجناس والعقائد والأفكار الهرمسية، ولهذا السبب بالذات ليس من الغريب أن نجد أن أول ما نُقل في الإسلام - أي أول ما اهتمت به نخبة العرب المُتنفذة من الأمويين - كان في "النجوم والطب والكيمياء" حسب رواية الجاحظ التي توسعت في الحقول العلمية المترجمة إلى العربية وفي "الصنعة" حسب رواية ابن النديم التي ضيقت من الحقل العلمي المُترجم . وبعبارة أخرى، فإن النقل الأول في الإسلام المشجع بالمال والهبات لم يكن في العلم اليوناني الخالص (الفلسفة اليونانية

(8) ابن النديم، الفهرست، ص. 340.

(9) انظر، في مظاهر التزمت الديني عند البيزنطيين المسيحيين وما صحبه من تقهقر فكري، ما أورده ابن النديم في الفهرست من حكايات مثيرة وشهادات تاريخية دالة، ص. 340/337.

المتقدمة)، بل كان في إرث فكري شرقي غنوصي متعدد الأصول والروافد : أي ما سمي بـ"علوم الأوائل". وهو فكر خليط امتزج فيه على الأرجح العنصر القبطي الإفريقي القديم بالعنصر البابلي الآشوري العتيق والعنصر الهندي الساساني المتداخل والعنصر السرياني الرومي المتفلسف والعنصر الهيليني الأسيوي المتأخر.

- **المسألة الرابعة** : هي أن خلفاء بني أمية المتأخرين، وإن أبدوا ظاهريا تعصبا شديدا للعروبية ولكل ما يمثلها في نمط الحياة وأسلوب الأدب، اتخذوا بحذق النخبة القرشية ودهائها التجاري موقفا مخالفا لموقف بعض الخلفاء الراشدين الذين حاولوا القضاء على "العلم الوثني" (الميراث الغنوصي) قضاء مبرما في مصر. فاجتهدوا للحفاظ على ذلك التسامح الفكري والديني الذي جعل من الإسكندرية محج الدنيا بغية الإبقاء على العقول والعبقريات الموجودة بالإسكندرية أو استقطاب المنتشر منها في البحر الأبيض المتوسط. ولقد حفزتهم على هذا الموقف الجديد من علم الإسكندرية تجربة التعايش النافع مع نصارى الشام وأسباب أخرى إدارية ومالية وتجارية وسياسية.

- **المسألة الخامسة** : هي أن الخطاب العربي الأول حول النقل والتعريب كان منذ البداية خطابا سياسيا انتقائيا يتراوح بين رفض التعريب في بعض الميادين الحساسة كعلم الدين والأخبار والآداب لأنها كانت تعتبر ميادين المعارضة الفكرية والتحريض الإيديولوجي ضد الخط السياسي الأموي (لا ينبغي في هذا السياق أن ننسى محنة وهب ابن منبه وابن إسحاق في عهد بني أمية ومحنة عبد الله المقفع في أول عهد بني العباس)، وبين قبول النقل في ميادين اعتُبرت مفيدة للغاية - أي عملية وحيادية ومسالمة - مثل الطب والهندسة والنجوم لعلاقتها المباشرة بمصالح النخبة السياسية الحاكمة في مجال الإدارة والعمران والزراعة والتجارة

("نقل الديوان"، كما ذكرت رواية ابن النديم السابقة، من الفارسية إلى العربية في عهد الحجاج بن يوسف الثقفي).

- **المسألة السادسة** : هي أن الانتقاء الذي طبع الخطاب العربي منذ البداية حول النقل والترجمة والتعريب مسألة طبيعية جدا، فكل تفاعل ثقافي إنما يأتي لتلبية حاجات محدّدة لأمّة من الأمم ولذلك يقوم على الانتقاء أي الاختيار والاختزال. غير أن الإشكال الذي يطرحه هذا الانتقاء هو ما ترتب عنه بعد ذلك من إخفاء لإرث بعض اللغات والثقافات المكتوبة أو الشفاهية التي تفاعلت معها الثقافة العربية في لحظة من اللحظات التاريخية. فرواية ابن النديم تذكر أن النقل الأول في الإسلام تم على يد "فلاسفة يونانيين"، وقد نفهم من ذلك للوهلة الأولى أن اللغة اليونانية كانت وحدها إلى ذلك الحين لغة الثقافة الهيلينية وتحديدا لغة الثقافة الإسكندرية المختلطة. وهو أمر غير صحيح. فإذا كانت اللغة السريانية قد عوضت اللغة اليونانية في الشام ولعبت منذ وقت طويل دور الوسيط بين ثقافة الهيلين الفلسفية وثقافات الشرق الأوسط الغنية بالحكم والأمثال والعبر، فإن اللغة القبطية لم تلعب دورا أقل من ذلك بمصر، تلك اللغة التي لم تكن فحسب لغة عامة المصريين بل أيضا اللغة التي نهل منها "الفلاسفة اليونانيون" المقيمون بالإسكندرية المفاهيم والتصورات الشرقية المسماة بالأفلاطونية الغائبة عن الفلسفة اليونانية القديمة. وبلفظ آخر، إذا كان المقصود بالفلاسفة اليونانيين في نص ابن النديم الفلاسفة الأفلاطونيين، فإن النقل الأول في الإسلام تم في بيئة فكرية مصرية، ولا نقصد هنا بهذه البيئة الثقافة اللاهوتية القبطية التي احتفظ بها الأقباط في كنائسهم وأديرتهم المنعزلة وإنما الثقافة المصرية القديمة التي انصهرت فيها زمنئذ ثقافات إفريقيا وبلاد الرافدين والبحر الأبيض المتوسط انصهارا عظيما.

ولذلك، نوافق طه حسين كل الموافقة في اعتبار الثقافة المصرية القديمة - أي الثقافة الفرعونية والقبطية - حصيلة مبتكرة لثقافات

وحضارات شعوب وأمم أحاطت واختلطت بالمصريين اختلاطا شديدا : "فإذا أردنا أن نلتمس المؤثر الأساسي في تكوين الحضارة المصرية، وفي تكوين العقل المصري، وإذا لم يكن بد من اعتبار البيئة في تقدير هذا المؤثر، فمن اللغو والسخف أن نفكر في الشرق الأقصى أو الشرق البعيد، ومن الحق أن نفكر في البحر الأبيض المتوسط، وفي الظروف التي أحاطت به، والأمم التي عاشت حوله. وإذن فالعقل المصري القديم ليس عقلا شرقيا إذا فُهِم من الشرق الصين واليابان والهند وما يتصل بها من الأقطار. وقد نشأ هذا العقل المصري في مصر متأثرا بالظروف الطبيعية والإنسانية التي أحاطت بمصر وعملت في تكوينها، ثم نما وربا، وأثر في الشعب المصري من الشعوب المجاورة، وتأثر بها. وكان من أشد الشعوب تأثرا بهذا العقل المصري أولا، وتأثيرا فيه بعد ذلك العقل اليوناني" [10]. من الصحيح أن العقل المصري تأثر في النشأة بالعقول المجاورة مثلما أنه أثر فيها بدوره في زمن النضج والعطاء، غير أنه من الخطأ العلمي الجسيم - عند تحليل الواقع الجغرافي والبشري لحضارات النيل - اختزال هذا التأثر والتأثير المتبادل في "بحر الروم" وفي "العقل اليوناني" فحسب مثلما يؤكد طه حسين في الفقرة اللاحقة : "فإذا لم يكن بد من أن نلتمس أسرة للعقل المصري نُقره فيها، فهي أسرة الشعوب التي عاشت حول بحر الروم. وقد كان العقل المصري أكبر العقول التي نشأت في هذه الرقعة من الأرض سنا، وأبلغها أثرا" [11]. فأين إذن دور الآشوريين والبابليين، أصحاب التنجيم وعلم الكواكب وفن الحدائق، من عملية بناء هذا "العقل المصري" أو "العقل المتوسطي" ؟ وكيف يضيع نصيب الأفارقة الأحرار من الحبشة والنوبة والبربر وغيرهم من الأقوام والأمم في هذه القسمة الظالمة ؟ ! في الحقيقة، يدين النبوغ المصري في ذروة تألقه

(10) طه حسين، مستقبل الثقافة المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة "التنوير"، 1993 (طبعة جديدة)، تاريخ مقدمة الطبعة الأولى : 1938، ج. 1، ص. 17.

(11) طه حسين، مستقبل الثقافة المصرية، ج. 1، ص. 17.

بالشيء الكثير لشعوب وحضارات طالما نسيها التاريخ القديم المكتوب أو غيبها تغييبا. وما أسماه بصيغة المفرد التمجيدية الجغرافي المصري جمال حمدان، بعد طه حسين، بـ عبقرية المكان، ينبغي، عند تحقيق النظر في ميزان الأصول والروافد، تصحيحه ثم تدوينه بصيغة الجمع المجازية العادلة عبقريات المكان، أي عبقريات تلك الأجناس والأقوام التي تنازعت وتفاعلت على ضفاف البحر الأبيض المتوسط بعدما تحاربت وتعايشت على ضفاف النيل.

5. من التغييب إلى التهميش

إذا أردنا تلخيص مجموعة المسائل والملاحظات التي استوحيناها من قراءتنا المقارنة لروايتي الجاحظ وابن النديم لبداية النقل المنظم في الإسلام، قلنا بأن تغييب دور بعض الأطراف الثقافية المتفاعلة مع الثقافة العربية - كالثقافة القبطية والثقافة الحبشية والثقافة البربرية وغيرها من الثقافات الإنسانية المكتوبة والشفاهية الأخرى - إنما وقع في وقت مبكر وكان جزءا لا يتجزأ من ظاهرة عرقية ودينية وثقافية وسياسية أعم. بدأ هذا التغييب على أساس ديني محض في عهد الصحابة [12]، ثم تأكد وطغى على أساس عرقي واضح في العصر الأموي الذي كان عصر العصبية للعرب على العجم. غير أن هذا التغييب ازداد حدة في وقت لاحق، ليصبح تهميشا على أساس سياسي في العصر العباسي الأول الذي كان عصر العصبية للموالي الفرس على حساب العرب وباقي الموالي والعبيد. وبعبارة أخرى، لقد برزت بصورة متناقضة ظاهرة إقصاء ثقافة الآخر المختلف لما شاعت إيديولوجية العدل والمساواة العباسية، أي عندما انتقل الحكم من دمشق المتوسطية إلى خراسان وبغداد العراقيين، وتغيرت النخبة

(12) راجع مثلا في الموضوع أبا بكر أحمد بن علي بن ثابت الخطيب البغدادي، تقييد العلم، د. مكان الطبع، دار إحياء السنة النبوية، تحقيق يوسف العش، ط. 2 : 1974 [ط. 1 : 1949]، ص. 51 - 52.

الثقافية المتنفذة في دار الخلافة من نخبة سياسية عروبية مرتبطة بالرهانات الاجتماعية والاقتصادية للمجموعة العربية والشامية المهيمنة إلى نخبة سياسية شعوبية لصيقة بالمطالب الاجتماعية والاقتصادية للمجموعة الفارسية والعراقية السائدة.

ولعل الحقيقة المأساوية لهذه المفارقة السياسية ذات الجذور العرقية والثقافية القديمة هي ما حاول عمرو بن بحر تفسيرها وتوضيحها للنخبة العربية العباسية بأسلوبه الحجاجي البديع في رسالته المشهورة فخر السودان على البيضان حيث قال على لسان الزنج المُحتقَرين بين باقي الأجناس المتعايشة في أرض الإسلام : "وقد قالت الزنج للعرب : من جهلكم أنكم رأيتمونا لكم أكفاء في الجاهلية في نسائكم، فلما جاء عدلُ الإسلام رأيتم ذلك فاسدا، و [ما] بنا الرغبة عنكم، مع أن البادية منا ملأى ممن قد تزوج ورأس وساد، ومنع الذمار، وكنفكم من العدو. قال : وقد ضربتم بنا الأمثال وعظمتم أمر ملوكنا، وقدمتموهم في كثير من المواضع على ملوككم. ولو لم تَرَوْا الفضلَ لنا في ذلك عليكم لما فعلتم. وقال النمر بن تولب :

أتى مُلْكَه ما أتى تُبعًا   وأبرهةَ الملكَ الأعظمَا"

فرفعه على ملوك قومه" [13]. هكذا نقل الجاحظ (ت. 255 هـ) في مثل هذه الفقرة الأليمة دفاع الذات المغلوبة أمام الذات الغالبة في دار الإسلام، وبصفة خاصة لما جاء بنو العباس إلى سدة الخلافة، ورفعت لجمهور المسلمين شعارات المساواة والعدل بين العرب والموالي، واحتدم الصراع بين العرب والشعوبية على المناقب والمنافع والمفاخر. ولم يكن خطاب هذه الذات المقهورة، مثلما يمكننا تلمس ذلك في فقرة أخرى من

(13) الجاحظ، رسالة فخر السودان على البيضان، ضمن رسائل الجاحظ، تح. عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، 1991، ج.1، ص. 197.

رسالة الجاحظ المذكورة، خاليا دائما من الحجاج الواضح المقنع والحوار العقلاني المنطقي : "قالوا [رجال الزنج] : "وأنتم لم تَرَوْا الزنجَ الذين هم الزنجُ قطُ، وإنما رأيتم السَّبْيَ يجيء من سواحل قنبلة وغياضها وأوديتها، ومن مهنتنا وسفلتنا وعبيدنا، وليس لأهل قنبلة جمال ولا عقول. وقنبلة : اسم الموضع الذي تُرفونَ منه سفنَكم إلى ساحله. لأن الزنج ضربان : قنبلة ولنجوية، كما أن العرب ضربان : قحطان وعدنان. وأنتم لم تروا من أهل لنجوية أحداً قط، لا من السواحل ولا من أهل الجوف، ولو رأيتموهم نسيتم الجمال والكمال. فإن قلتم : وكيف ونحن لم نر زنجيا قط له عقل صبي أو امرأة ؟ قلنا لكم : ومتى رأيتم من سَبْيِ السند والهند قوما لهم عقول وعلم وأدب وأخلاق حتى تطلبوا ذلك فيما سقط إليكم من الزنج. وقد تعلمون ما في الهند من الحساب وعلم النجوم وأسرار الطب، والخَرْطِ والنجر، والتصاوير والصناعات الكثيرة العجيبة، فكيف لم يتفق لكم مع كثرة ما سبيتم منهم واحد على هذه الصفة، أو بعُشْرِ هذه الصفة ؟ " [14].

قزمت الثقافة العربية القديمة طورا وغيبت وهمشت أطوارا أخرى دور ثقافات وحضارات وعقول وأجناس كثيرة تفاعلت معها في لحظة من لحظات اللقاء وتأثرت بها في سياق النشأة والتكوين لأسباب تاريخية نفسية عدة لعل من أهمها ما يمكن تسميته بعقدة الذات المتفوقة التي لا ترضى إلا بالشريك المسحوق أو النموذج المنقرض. فاليونان الذين نوه العرب بآثارهم في ذروة غلبتهم وجلبتهم كانوا قد انقرضوا جنسا ولغة وحضارة منذ زمان بعيد، وتوارت أقوالهم وأعمالهم عن مسرح الأحداث الإقليمية والدولية، وعفت آثارهم على سطح الأرض، بينما كان غيرهم من الأعراق والأقوام والأمم ما زال شريكا حيا يتنازع مع الذات العربية الغالبة الغنائم والمغارم، الفضائل والمكارم، المنافع والمثالب. وكذلك، تميل كل حضارة

(14) الجاحظ، رسالة فخر السودان على البيضان، ص. 211 - 212.

غالبة بضرب عجيب من التركيب والتلفيق إلى إبراز ثقافات تعتبرها جديرة بالتسمية والإشادة وطمس معالم ثقافات أخرى لا تراها مناسبة لمجدها وعظمتها.

6. من النكران إلى الذوبان

لعب نبهاء الأمويين دورا لا يمكن إذن إغفاله في التفاعل الثقافي من خلال تشجيعهم على النقل والترجمة في بعض المجالات الفكرية التي تهمهم، غير أن الخلفاء العباسيين عرفوا كيف يستغلون جهود أعدائهم السابقين استغلالا ثقافيا وسياسيا كبيرا. إذ ساعدتهم كثيرا على تحقيق هذا الإشعاع ظروف وعوامل عديدة ربما من أهمها حركة تدوين العلوم التي شرع فيها علماء الإسلام عام 143 هجرية خوفا من ضياع علوم العربية، أي سنوات قليلة بعد سفك الجيوش الخرسانية لدماء الأبرياء وتقلد بني العباس للسلطة. فبسبب مظالم الأمويين الكثيرة، اعتبر مع ذلك نفر غير قليل من العلماء المسلمين الخلفاء العباسيين من المحررين لهم، فعملوا لحسابهم، وتجندوا لخدمتهم عن طيب خاطر في المجالات الأدبية والفكرية والعلمية. وكذلك اعتبر هذا النفر من العلماء - وكان أغلبهم من الموالي الذين فرط الأمويون في هوياتهم العرقية والثقافية وضربوا مصالحهم الاجتماعية والسياسية - اعتبر هذا النفر الإيديولوجية العباسية القائمة على نوع من التوازن والتسامح بين الأعراق من "عدل الإسلام".

ومن تناقضات هذه الإيديولوجية السياسية الصارخة التي جعلتها تصطدم باستمرار في دار الإسلام مع قناعات دينية وفكرية أنها عملت بصورة أكثر تنظيما من الأمويين على نقل الفكر القديم للأمم المتحضرة إلى العربية في الوقت الذي كانت تزعم فيه سرا وجهرا أنها أعادت الخلافة النبوية إلى أهلها الشرعيين وأنزلت علماء الإسلام والعربية مكانهم الصحيح من هرم الأمة. وبدا هذا الازدواج الثقافي في الخطاب السياسي للخلفاء العباسيين الأوائل مثل أبي جعفر المنصور الذي قرب في وقت واحد

بضرب غريب من التلفيق الفكري أهل السيرة والمنجمين عندما جمعهم في بلاط واحد ومدينة واحدة هي مدينة السلام (145هـ).

غير أن هذا التناقض افتُضح أمره بين الملأ عندما اختل التوازن بشكل ملموس جدا في هرم السلطة بين العلوم التليدة ("علوم العربية") والعلوم الدخيلة ("علوم الأوائل") في عهد الخليفة المأمون الذي قال بخلق القرآن وبالغ في اعتناق هذا المعتقد الكلامي المتطرف في مثاليته العقلانية حتى جلد عليه علماء الإسلام المعارضين. إذ انبهر عبد الله بالفلسفة اليونانية انبهارا شديدا، ولذلك عكس الخطاب العربي القديم حول النقل والترجمة في زمنه التفاعل الثقافي في حال الاندهاش والانبهار أوضح انعكاس. وهناك روايات تاريخية ونصوص تراثية كثيرة تصور أحسن تصوير هذه الحال من الافتتان والذوبان في عقل الآخر البعيد والتماهي المطلق مع منظومته الفلسفية والأخلاقية والسياسية.

ولا أدل على هذه الحال من قصة اكتشاف المأمون لكتاب جاويدان خرد، أو الحكمة الخالدة، وإعجابه به إعجابا لا مثيل له، إذ صرح الخليفة لوزيره الحسن بن سهل بعدما أطلعه هذا الأخير على أوراق قليلة منه :

«فهذا والله الكلام، لا ما نحن فيه من ليّ ألسنتنا في فجوات أشداقنا» [15].

لم ينبهر عبد الله بمؤلف مترجم لم يكن مسجلا في فهرست كتب العجم بخزانة مخطوطاته أو لم يكن يعلم بوجوده أصلا بل ذهل بوجه خاص من سحر أسلوب مصنف قديم يتعرض للقضايا الجوهرية للوجود الإنساني في ثوب الحكمة الهرمسية التي كان ذهنه وقلبه مستعدين لاستقبالها وتمثلها.

ليس السفر الذي جمعه مسكويه تحت عنوان **الحكمة الخالدة** بالمخطوط الأصل الذي نقله الحسن بن سهل عن الحكيم الهندي ذوبان من

---

(15) أبو علي أحمد بن محمد مسكويه، الحكمة الخالدة، تح. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، سلسلة "دراسات إسلامية"، 1952، ص. 22.

اللسان الهندي إلى اللسان العربي، بل مجرد قطعة صغيرة منه تضم مواعظ هندية وساسانية مترجمة قديمة أضاف إليها مسكويه كثيرا من الحكم والخطب العربية والرومية المنتحلة. ولا يهمنا في هذا السياق جنس الكتاب الآري أو موضوعه الهرمسي الممتع، مؤلفه المجهول الأول أو واضعه المنتحل، بقدر ما تهمنا إلى حد بعيد دلالات قصة اكتشافه بعد أن افتقد في المدائن عاصمة العراق القديم في عهد الساسانيين المتأخرين. ذلك أن قصة هذا الاكتشاف العجيبة التي لبست أثواب الأسطورة الفارسية لا تبرر فقط سبب احتفال العرب الكبير بترجمة كتاب الحكمة الخالدة وظرفيات انتشاره ورواجه في دار الإسلام، بل تبين لنا كذلك بشكل أفضل لحظة انبهار العرب المسلمين بالإرث الفكري الغابر للأمم المجاورة أو ما سمي بعلوم الأوائل: «حكى أبو عثمان الجاحظ خبر هذا الكتاب في كتابه المسمى **استطالة الفهم** فقال: حدثني الواقدي، قال: قال لي الفضل بن سهل: لما دُعي المأمون بكور خراسان بالخلافة، جاءتنا هدايا الملوك، ووجه ملك كابلستان بشيخ يقال له ذوبان، وكتب يذكر أنه وجه بهدية ليس في الأرض أسنى ولا أرفع ولا أنبل ولا أفخر منها، فعجبَ المأمون وقال: سل الشيخ ما معه من الهدايا؟ فسألته فقال: ما معي شيء أكثر من علمي! فقال: أي شيء علمك؟ فقال: تدبير ورأي ودلالة. فأمر المأمون بإنزاله وإكرامه وكتمان أمره. فلما أجمع على التوجه إلى العراق لقتال أخيه، دعا بذوبان فقال: ما ترى في التوجه إلى العراق لقتال محمد؟ فقال: رأي مصيب، وملك قريب، يناله أريب. ثم حكى الجاحظ عن ذوبان بإسناده أنه كان يسجع سجع الكهان، ويصيب في كل ما يسأله المأمون. فلما ورد كتاب فتح العراق عليه، دعا ذوبان وأكرمه وأمر له بمائة ألف درهم. فلم يقبلها وقال: أيها الملك! إن الملك لم يوجهني إليك لأنتقصك .. وسوف أقبلُ منك ما يفي بهذا المال ويزيد، وهو كتاب يوجد بالعراق فيه مكارم الأخلاق، وعلوم الآفاق من كتاب عظيم الفرس يوجد في خزائن عند الإيوان بالمدائن .. قال [الجاحظ]: فحدثني

الحسن بن سهل، قال: إني عند المأمون إذ أُدخِلَ ذلك الصندوق [الذي طلبه ذوبان]، فجعل يتعجب منه. ثم دعا بذوبان فقال: نعم. قال: خذه وانصرف ! .. ثم فتح القفل وأدخلَ يده وأخرج خرقة من الديباج، ونثرها فسقط منها أوراق، فعدها فإذا هي مائة ورقة؛ ثم نفض الصندوق فلم يكن فيه سوى الأوراق؛ فرد الأوراق إلى الخرقة وحملها ونهض. ثم قال: أيها الملك ! هذا الصندوق يصلح لخبيئات خزائنك. فأمر به فرُفِع. قال الحسن بن سهل: فقلتُ: يرى أمير المؤمنين أن أسأله ما في الكتاب ؟ فقال: يا حسن! أفر من اللؤم، ثم أرجعُ إليه ؟ ! فلما خرج صرتُ إليه في منزله، فسألته عنه، فقال: كتاب جاويدان خرد أخرجه كنجور وزير ملك إيرانشهر من الحكمة القديمة. فقلتُ: أعطني ورقة منه أنظر فيها ! فأعطاني.. فدعوتُ بالخضر بن علي، وذلك في صدر النهار، فلم ينتصف حتى فرغ من قراءتها بينه وبين نفسه. ثم أخذ يفسرها وأنا أكتبُ. ثم رددتُ الورقة وأخذتُ منه أخرى، والخضر عندي، فجعل يقرأ وأنا أكتبُ حتى أخذتُ منه نحوا من ثلاثين ورقة، وانصرفتُ في ذلك اليوم. ثم دخلتُ يوما عليه، فقلتُ: يا ذوبان ! هل يكون في الدنيا أحسن من هذا العلم ؟ فقال: لولا أن العلم مضنون به، وهو سبيل الدنيا والآخرة، لرأيتُ أن أدفعه إليك بتمامه، ولكن لا سبيل إلى أكثر مما أخذتَ. ولم تكن الأوراق التي أخذها على [غاية] التأليف لأنها تتضمن أمورا لا يمكن إخراجها»[16].

ماذا يعني اهتمام الحسن بن سهل بهذا الكتاب النفيس ؟ يعني أمورا عديدة لعل من أبرزها الدور الثقافي الخطير الذي اضطلع به آل سهل، بعد زوال سلطان البرامكة، ليس فقط في عملية النقل والترجمة إلى العربية باعتبارهم النخبة الفكرية والسياسية الممثلة للمجموعة الاجتماعية

(16) مسكويه، الحكمة الخالدة، ص. 19 - 21. وفي كتاب الحصري القيرواني، ذيل زهر الآداب أو جمع الجوامع في الملح والنوادر (القاهرة، المكتبة التجارية، د.ت.)، نسخة أطول وأوضح لنفس القصة (ص. 74 - 77).

السائدة آنئذ (الموالي الفرس)، بل أيضا في ترسيخ خطاب فكري معين حول الترجمة والتعريب يلمّعُ بالأساس صور النموذج الثقافي الساساني في التفاعل الثقافي العربي الجاري زمنئذ على قدم وساق. وهو الأمر الذي يفسر على كل حال - في رأينا - ما لصق بالنقل إلى العربية في عصر بني العباس بصفة عامة وبني سهل بصفة خاصة من انتقاء واحتكار شديدين، حيث فازت في نهاية المنعطف الهرمسي للأدب العربي الثقافة الفارسية القديمة المصبوغة بالألوان الفلسفية اليونانية والغنوصية الجذابة بنصيب الأسد من عدد المترجمات العربية الذائعة الصيت في الأمصار العربية الإسلامية.

إذا كان من الممكن تفسير افتتان الحسن بن سهل على هذا النحو، كما يمكن تعليله برهانات الصراع والتنافس مع ممثلي النموذج الثقافي العربي التقليدي حول الرأسمال الرمزي المُؤسس للثقافة السائدة، فعلى ماذا يدل اهتمام المأمون المتأخر بهذا المؤلف العتيق الذي لم يكن يقدر في البداية أهميته الحكمية ؟ لاشك أن هذا الاحتفاء الزائد بكتاب مجهول الهوية مبتور المادة الفكرية يشير إلى انقلابات ثقافية وعقائدية ومذهبية كثيرة وقعت في عهد هذا الخليفة الكلامي ؛ لكن ما يلفت انتباهنا أكثر في هذه الظاهرة انعطاف المناخ الفكري السائد الذي سمح بميلاد تلك الفتنة الذهنية العارمة التي أحدثتها الحكمة الغنوصية الدخيلة وقتئذ في المخيال الثقافي للنخبة العربية الإسلامية [17]، إذ أن حدوث هذا الفتنة يشي بجموح في العاطفة الفردية واتقاد في الأهواء الذاتية أكثر ممّا يعد بقيم عقلانية حقيقية قادرة على الترسّب في أعماق الثقافة العباسية الجماعية.

---

(17) تناولنا قصة اكتشاف كتاب جاويدان خرد ودلالاتها في تحديث الثقافة العربية في عصر المأمون في دراستين لنا متتابعتين : "من مراجع الائتلاف إلى نماذج الاختلاف. المأمون واكتشاف كتاب جاويدان خرد"، حوليات الجامعة التونسية، ع. 41، 1997، ص. 51 - 90 ؛ "دور الأدب الدخيل في إعادة صياغة مفهوم الثقافة العربية في القرنين الثاني والثالث الهجريين من خلال كتاب جاويدان خرد"، حوليات كلية اللغة العربية بمراكش، ع. 13، 1999، ص. 174 - 193.

ولذلك يمكننا التأكيد بأن وقوع عبد الله المأمون في شرك الفتنة الطاغية بالحكمة الشرقية القديمة يدل من موقع النخبة الذهنية والسياسية القائدة التي يمثلها على حال الانبهار العظيمة التي أصيبت بها الذات العربية المتفاعلة مع الذوات الإنسانية الأخرى في لحظة أساس من لحظات تكوين هويتها الحضارية العالمية وتطور كيانها التاريخي الفتي. أمّا ما ترتب عن هذا الانبهار الايديولوجي الكاسح والانسياب السياسي الظرفي مع ثقافة الآخر المرغوب فيه من ضياع ثقافات وحضارات وآثار إنسانية أخرى لا تقل عنها قيما نافعة وعمرانا أصيلا، فيبقى كارثة معرفية وثقافية يصعب علينا تقدير خسائرها بالنسبة للتراث الكلي للإنسانية حق التقدير. ذلك، على كل حال، ما استنتجه قبلنا بزمن طويل مؤرخ دقيق النظر صائب الملاحظة مثل علامة الغرب الإسلامي ابن خلدون عندما تساءل في مقدمة **كتاب العبر** مستغربا ومنتقدا ما وسم استراتيجية الاختيارات الحضارية العربية من انحياز ثقافي صارخ في العصر العباسي ومستنكرا كل الاستنكار ما طبع حركة النقل والترجمة في هذا العهد السياسي الطافح بشعارات العدل والمساواة من اختزال فكري بارز : «فأين علوم الفرس التي أمر عمر رضي الله عنه بمحوها عند الفتح ؟ ! وأين علوم الكلدانيين والسريانيين وأهل بابل وما ظهر عليهم من آثارها ونتائجها ؟ ! وأين علوم القبط ومن قبلهم ؟ ! وإنما وصل إلينا علوم أمة واحدة وهم يونان خاصة لكَلَفِ المأمون بإخراجها من لغتهم واقتداره على ذلك بكثرة المترجمين وبذل الأموال فيها، ولم نقف على شيء من علوم غيرهم..» (18).

أبى أول أمير للمسلمين أن يأخذ من الأمم والشعوب المغلوبة شيئا آخر غير الغنائم والأموال والأسرى. لكن هل استطاع العرب المسلمون

(18) عبد الرحمن ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر. المقدمة، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط. 3، د.ت.، ص. 38.

الحفاظ على آداب الإسلام وسنن الرسول الكريم كما أراد لهم كبار الصحابة بعد اقتسامهم فائض هذه الغنائم والأموال والأسرى التي توالت عليهم من أمصار وقرى الشام والعراق [19] ؟ اضطر عمر بن الخطاب بعد نجاح الفتوحات وتكدس الغنائم والأموال بمسجد المدينة إلى اعتماد بعض مؤسسات الدولة الفارسية المهزومة مثل الديوان ظانا منه أنها لن تغير شيئا يذكر من طبيعة الأمة البسيطة وجوهرها الديني والثقافي. إلا أن اعتماد هذا الديوان لتنظيم الأعطيات والأرزاق حسب الأسبقية في الإسلام أفرز على مدى بضعة عقود من الزمن الهجري أجيالا جديدة من المؤمنين أصبحت لهم في بيئة الشام الرومية نظرة مختلفة للإيمان والجهاد ضد أهل الكتاب بل أنتج نخبا حضرية تكونت لديهم في نعيم بلاد الرافدين صورة عن العلم غير بعيدة عن ثقافة الكافر بالله.

7. من الذوبان إلى الاستيعاب والتجاوز

عرفت الثقافة العربية بعد حال الانبهار والذوبان في ثقافة الآخر أطوارا أخرى راجعت أثناءها بصرامة كبيرة علاقتها السابقة بالثقافات البشرية المجاورة، وصححت ما قد بدا لها في راهن اكتمالها ونضجها انحرافا عاطفيا وإيديولوجيا وسياسيا مبالغا فيه كل المبالغة. ولقد صورت

(19) راجع مثلا في الموضوع هذه الرواية التاريخية التي سردها أبو محمد أحمد بن أعثم الكوفي، كتاب الفتوح، حيدر آباد، مطبوعات دائرة المعارف العثمانية، ط. 1: 1968، ج. 1، ص. 295 : "قال : فرحل الناس.. إلى إيلياء ومعهم عمر حتى إذا قارب منها استقبله أجلّ الناس وفرسان المسلمين عليهم الدّيباج مما قد أصابوا من غنائم الروم، فلما نظر إليهم عمر (على تلك الحالة أمر بهم فنزلوا عن دوابهم، ثم أمر بالتراب فحثى عليهم، وأمر بما عليهم من الديباج فمُزّق، ثم قال : أتلبسون الديباج وهو عليكم حرام ؟ فقالوا : يا أمير المؤمنين! إنا في جهاد وهذا من آلة الحرب، قال: فلا بد لكم من الصلاة والصلاة فيه حرام، إلا أن تلبسوه في وقت الحرب فإذا أردتم الصلاة فانزعوه، فإن نبيكم محمدا (قد نهى عن ذلك، قال : إن الذهب والحرير حرام على ذكور أمتي حلال لإناثهم. قال : وأقبل إليه يزيد بن أبي سفيان فقال : يا أمير المؤمنين ! إنا في بلد الخصب والدعة، والسعر عندنا بحمد الله رخيص، والخير عندنا كثير من الأموال والدواب والعيش الرفيع، وحال المسلمين كما تحب، فالبس ثيابا بياضا واكسها الناس واركب الخيل واحمل الناس عليها، لإنه أعظم لك في عيون الكفار، وألق عنك هذا الصوف، فإنه إذا رآك العدو على هذه الحال ازدراك ؛ فقال عمر : يا يزيد ! ما أريد ان أتزيا للناس بما يشينني عند الله عزّ وجلّ، ولا أريد أن يعظم أمري عند الناس ويصغر عند الله عزّ وجلّ".

أيضا بعض كتابات الجاحظ في فترة لاحقة هذه الحال الجديدة التي تعيد خلالها الذات الناقدة قراءتها للنموذج الثقافي المحتذى أفضل تصوير.

خصّ عمرو بن بحر في **كتاب الحيوان** الترجمة والتراجمة العرب القدماء بفقرات مكتنزة جرت بين المتخصصين المحدثين في قضايا التعريب مجرى الأمثال السائرة والشواهد الدامغة، بل كادت تصبح عند البعض منهم قواعد للترجمة السليمة ومبادئ للحكم على الترجمة السقيمة. ولهذا الغرض، من المفيد العودة إليها لمعرفة ذلك التطور السريع الذي عرفه الخطاب العربي القديم حول النقل والترجمة بعد حال الانبهار والانجراف في عهد المأمون.

استعمل الجاحظ في المجلد الأول من **كتاب الحيوان** ثلاث صور لفظية مختلفة للدلالة على فعل الترجمة وهي على التوالي : "النقل" و"الترجمة" و"التحويل". استعمل الجاحظ هذه الألفاظ على سبيل الترادف والاشتراك في المدلول الاصطلاحي الواحد، وجاء ذلك في معرض حديثه عن فضيلة الشعر العربي واستحالة ترجمته إلى لغة أخرى : "**وقد نُقلت كتب الهند، وتُرجمت حكم اليونانية، وحوّلت آداب الفرس**، يقول الجاحظ، **فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص شيئا. ولو حوّلت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجزُ الذي هو الوزن، مع أنّهم لو حوّلوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم. وقد نقلت هذه الكتب من أمّة إلى أمّة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنّا آخر من ورثها ونظر فيها. فقد صحّ انّ الكُتب أبلغُ في تقييد المآثر من البُنيان والشعر**"[20].

(20) الجاحظ، كتاب الحيوان، تح. عبد السلام محمد هارون، بيروت، المجمع العلمي العربي الإسلامي، ط. 3 ؛ 1969، ج. 1، ص. 75.

إذا عدنا إلى المعنى اللغوي (العام) لهذه الأفعال الحركية الثلاثة في القاموس العربي القديم - "نقل"، "ترجم"، "حوّل" -، وجدناه لا يختلف إطلاقا عن المدلول الاصطلاحي (الخاص) الذي أعطاه لها مؤلّف كتاب الحيوان. فـ "النقل" يعني وَضْعاً "تحويل الشيء من موضع إلى موضع" [21]، و"الترجمة" تعني أيضا "التفسير" بواسطة "النقل" [22]. وهكذا، فالصور اللفظية الثلاث التي وصف بها الجاحظ **فعل الترجمة**، في سياق هذا النص المعروف، تكون دالّة على مدلول اصطلاحيّ واحد لا غير : **تمرير بضاعة ثقافيّة من لغة إلى لغة أخرى بغضّ النظر عن ظروف المكان والزمان وقيود اللغة والقوميّة.**

وهذه دلالة اصطلاحية تبدو لنا قاصرة، لأنها لا تفي بالمطلوب ثقافيا من دور المترجِم ولا بالمقصود حضاريا من الفعل الترجمي. إذ أن المُترجم لا "ينقل" هذه البضاعة النفيسة من لسان إلى لسان آخر نقل الحمار للأسفار من مكان إلى مكان آخر دون تفاعل وتجاذب وأخذ وعطاء. وإنما يقوم هذا المترجم - أثناء ترجمته للنص المرغوب - برحلة بعيدة في عمق الزمان والمكان يُحاور خلالها حضارة أجنبية متكاملة البنيان محاورة شاملة، ويُكاشِفُ هوية ثقافية مغايرة مكاشفة طويلة النفس، و يعانق معانقة شديدة لغة بشرية لها منظومتها التصويرية الخاصة بها. ولذلك يتعلم هذا الحرفي - بالدربة - ما ينبغي أن يتحلى به من درجات الليونة والمرونة والحذر في التصرف والتعامل مع صرح ثقافي خَرِبٍ يحاول جاهدا ترميمه، وإعادة بنيانه شامخا بين الأحياء، ويحتال كل الاحتيال لتوطينه في لسان آخر وزرعه في ثقافة مخالفة.

وهي كذلك، في نظرنا، دلالة اصطلاحية ضيقة. لأنّها، حينما تجعل من الترجمة مجرد **ظاهرة ترادفية** تتساوى في التعبير عنها ألفاظ

(21) ابن منظور، لسان العرب، عدة طبعات، مادة "نقل".

(22) انظر مادة "التَّرجمان" في لسان العرب لابن منظور وتاج العروس للزبيدي.

اللغة، تختزل فعل الترجمة التوليديّ وعمل المُترجِم التكوينيّ في عمليّة سَطْوٍ عنيفة وطريقة سَلْبٍ متكرِّرة تقوم بها الأمم والدول منذ الأزل دون أدنى تمييز أو تدقيق : **ترحيل مجموعة من النصوص من ثقافة (ماضية أو بائدة) منقول عنها إلى أخرى (حاضرة أو سائدة) منقول إليها**. ولا يخفى على أحد ما في معنى هذا "الترحيل" القسري للنصوص المترجمة من دلالات الاجتثاث والبتر للجذور التاريخية والحضارية والتمزيق والتشتيت للمراجع الفكرية والثقافية.

هل بالفعل من هذا المنظور النظري السطحي والضيق كان يفهم الجاحظ ومعاصروه فعل الترجمة وعمل المُترجِم ؟ قد لا نظن ذلك للوهلة الأولى. فالجاحظ يُعدّ، من جهة، أحد المؤرخين الكبار لحركة النقل والترجمة عند العرب، كما رأينا من خلال بعض النصوص المستشهد بها، وهو بذلك أبرز المطلعين على قضاياها وإشكالاتها الخلافية. وعصره يعتبر، من جهة أخرى، عصر تفاعل وتجاذب بين مختلف الأجناس والثقافات، بل عصر تحاور وتواصل مثلت فيه الترجمة القناة الكبرى للتلاقح بين عبقريات الحضارات. ولذلك، لم يحظ قط المترجِم النشيط في الثقافة العربية الإسلامية بقطب الحركة الذهنية والفكرية والفنية والعلمية مثلما حظي بها في هذا العصر العباسي الأول المتألق.

غير أنه إذا تفحصنا مليا السياق التداولي المحدد الذي ورد فيه المقتطف المذكور من كتاب الحيوان، وهو بطبيعة الحال سياق حجاج ومناظرة لا سياق تقبل وتسليم، خرجنا بمجموعة من الملاحظات والاستنتاجات توضح لنا بجلاء أن المعنى اللغوي والدلالة الاصطلاحية للألفاظ الثلاثة الدالة عنده على فعل الترجمة تحفهما دلالات ضمنية أخرى لم يرد الجاحظ - على ما يبدو - أن يفصح عنها كل الإفصاح. بحيث أنه إذا كانت هذه الدلالات الضمنية لا تغير في نهاية الأمر المعنى الأول للأفعال المذكورة تغييرا كبيرا، فإنها في المقابل تفصح إلى حد بعيد عن

بعض ملامح الخطاب النقدي العربي القديم الذي راقب أحيانا وحاصر أحيانا أخرى عملية النقل والترجمة بعد مرحلة الانبهار والتماهي في خلافة المأمون.

يأتي كلام الجاحظ عن النقل والنقلة في **كتاب الحيوان** في إطار دفاعه المستميت عن فضل الكتب (المنشورة) في حفظ آثار الأمم السالفة على مدى الدهور حفظا طويلا. وحينما يستدل الجاحظ على ذلك بقدم هذه الكتب الجليلة وصمودها أمام مختلف الأحداث الطارئة على عكس الشعر و"بُنيان الحجر وحيطان المدر"، فإنما يحتج لصالح الترجمة في مقابل الشعر، لأنه بفضل الترجمة وحدها تُحفَظ لنا الكتب القديمة من النسيان والجهل أو الإتلاف والتدمير لتصبح إرثا فكريا وحضاريا مشتركا بين جميع الأمم والأقوام والأجناس. ولا يمكن أن يتم حفظ هذا التراث النفيس للإنسانية بـ" الاقتلاع" المدمر للجذور أو "النقل" الأعمى للأصول أو "النسخ" السريع للمعالم. فالدول الراقية ما رغبت في احتضان إرث الأمم البائدة إلا لأن المُتَرْجَمَ منه صِيغَ لديها - سواء أكان أدبا أو فلسفة أو فنا أو علما - بلسان مفهوم مقبول وحُرر عندها بخطاب سلس بليغ.

وفي سياق هذا الاحتجاج، ينبغي أن نفهم قولة الجاحظ، تلك القولة الشهيرة التي يؤرخ بها نقاد الأدب بعده تاريخ الشعر الجاهلي في "خمسين ومائة عام" أو "مائتي عام" : «وأما الشعر [العربي] فحديث الميلاد، صغير السن، أولُ من نهج سبيله وسهّل الطريق إليه : امرؤ القيس بن حُجْر، ومُهَلْهِل بن ربيعة. **وكتب أرسطاطاليسَ، ومعلّمه افلاطون، ثم بَطْلَيموس، وديمقراطس، وفلان وفلان، قبل بدءِ الشّعر [العربيّ] بالدهور قبل الدهور، والأحقاب قبل الأحقاب**» (**كتاب الحيوان**، ج. I، ص. 74). فالحكمة اليونانية أقدمُ عهدًا، ويُفهَمُ من ذلك - إيحاءً لا تصريحا - أنها كذلك أجلّ قدرًا، وأبلغُ أثرًا، وأوسعُ انتشارًا، وما ذلك إلا لأن نفعها الإنساني مبسوط لجميع الأمم

بفضل مهارة المترجمين في استنطاق أصولها ونصوصها على عكس «فضيلة الشعر [العربي التي هي] مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب» (كتاب الحيوان، ج. I، ص. 74 - 75).

بطبيعة الحال، يعتبر هذا الاستدلال الجاحظي استدلالا نسبيا، كما أنه لا يخلو عند التأمل من بعض التناقض الماكر. لماذا ؟ لأننا نعلم جيدا أن التراث اليوناني ليس كله فلسفة وعلما، وإن اهتم النَقلَة العرب بهذا الجزء تحديدا [23]، بل يتكون هذا التراث القديم كذلك من أدب شعري غزير - خاصة في جنسي التراجيديا والكوميديا - لا يمكن فصله عن الفلسفة والعلم اليونانيين فصلا اعتباطيا.

كما أن الشعر العربي الجاهلي ليس حديثا بالشكل الذي يقدمه الجاحظ، إذ أن الوصول فيه إلى نظام القصيد المقنن فنيا بإيقاعاته وأغراضه والمكرس ثقافيا واجتماعيا برواته وبجمهوره الأرستقراطي (الملوك وأسياد القبائل) تطلب بكل تأكيد أكثر من قرنين من الزمن. ناهيك عن المذهبات المعلقات والحوليات المحكمة التي تمثل قمة هذا التقليد الشعري العربي الرفيع. ولهذا السبب، ليس حقا أن «أول من نهج سبيله وسهل طريقه : امرؤ القيس بن حُجْر، ومهلهل بن ربيعة»، بل هما بالأحرى الشاعران

(23) راجع كلام إحسان عباس في الفصل الذي خصّه لـ "موقف العرب من الشعر اليوناني ومدى معرفتهم به"، من كتابه ملامح يونانية في الأدب العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1977، ص. 23 - 24 : "وممّا يدل بقوة على أن العرب لم يترجموا الآثار اليونانية الكبرى في الأدب، ما تم لديهم حينما ترجموا كتاب الشعر [الأرسطو] الذي يستند على شواهد أدبية، فقد وضح بقوة أن التراجمة والمعلقين على هذا الكتاب من أمثال أبي بشر يونس بن متى والفارابي وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجني، قد عجزوا عن فهم ما فيه من مصطلح وعن الإفادة الصحيحة من قواعده وأحكامه، لأنه لم يكن لديهم أمثلة مترجمة - وبالتالي أمثلة أصلية - تدلّهم على مفهوم الملحمة والمأساة".

الجاهليان اللذين بقي ذكرهما أو اشتهر شعرهما [24]، بينما اندثر شعر غيرهما من الفحول وغير الفحول وانمحى اسمهم من الذاكرة الجاهلية القريبة إلى الإسلام نظرا لنزول الوحي المباغت وانشغال العرب عن رواية الشعر بحروب الردة ثم بالفتوح والغنائم والجواري خارج أرض الحجاز.

غير أن الجاحظ المعتزلي لا يُسلّم في الأرجح للعرب بـ"فضيلة الشعر" (وبنظام القصيد فيه تحديدا) إلا تسليما دينيا وثقافيا أكثر منه تسليما منطقيا وعلميا لأسباب دينية ودوافع فكرية وإنسية محددة منها :

أ) دفاعه الديني عن النص العربي المُعْجِز الأصيل (القرآن) المؤسس لصرح الثقافة العربية الإسلامية الكونية زمنئذ في مقابل النص المُترجَم الدخيل (الحكمة القديمة) المتجاوز تاريخيا وحضاريا ؛

ب) وانتصاره الثقافي للعروبية المعتدلة وأيامها وتقاليدها وعلومها وآدابها على الشعوبية المتطرفة وتاريخها وسيرها وحكمها وفلسفتها ومزاعمها الفكرية الإقصائية ؛

ج) ودحضه الفكري في سياق هذا الجدال الحضاري العنيف لإيديولوجية الخطاب الشعوبي المتطرف، تلك الإيديولوجية المؤمنة بالتفوق الذهني الأعجمي بل بالتفوق العرقي الأعجمي المطلق، بحجاج نقدي وعقلاني عريض مفاده على وجه الاختصار أن الفلسفة اليونانية التي تتبجح الشعوبية بنشر ذخائرها وقيمها العليا بفضل النقل : (1) فلسفة قوم منقرضين منذ زمان فلا يحق لأحد من الأجناس والأمم ادعاؤها ملكا لنفسه أو حكرا عليه بل هي بالأحرى بضاعة فكرية متاحة للإنسانية

(24) يشير ابن سلاّم الجمحي إلى هذا الأمر إشارة خاطفة في مقدمة طبقات الشعراء، بيروت، دار النهضة العربية، د.ت.، ص. 13 : "وقال امرؤ القيس :

عوجا على الطّلل المُحيل لعلّنا ... نبكي الدّيار كما بكى ابن حِذام

وهو رجل من طيء لم نسمع شعره الذي بكى فيه ولا شعراً غير هذا البيت الذي ذكر امرؤ القيس".

جمعاء بدون استثناء، (2) وإرث فكري نسبي القيم الإنسانية والفوائد العلمية لأنه محدود ككل إرث بشري بحدود الزمان والمكان، (3) وأدب مقيد بلغة أعجمية عتيقة لا يمكن للنقلة - مهما أتقنوا عملهم وتفننوا في تبليغه - أن يؤدوا معانيها الأصلية ودلالالتها القديمة أداء سليما.

فالجاحظ لا يعترف إذن بفضيلة الشعر لا لليونان ولا لغيرهم من الأجناس الآدمية المبدعة في سياق حجاج عقلاني معقد. هذا الحجاج لا ينفي نفاسة الحكمة اليونانية التي قد يعم نفعها الإنسانية عامة بقدر ما يروم تبيان النسبية الشديدة لما يدعيه الآخر المتعالي الشعوبي في وجه الذات العربية الإنسية المنفتحة من مزاعم إيديولوجية وثقافية خطيرة قائمة على التعاظم الفكري والتفاخر الحضاري والتمايز العرقي.

1.7. مفارقات الخطاب العربي القديم حول مفهوم الترجمة

وبناء على ما تقدم، يكشف لنا النظر والتحقيق في السياق التواصلي الذي ورد فيه خطاب الجاحظ النقدي عن "النقل" و"النقلة" في دار الإسلام عن حال أخرى من التفاعل الثقافي بين الذات العربية والذوات المغايرة هي حال الاستيعاب والإدماج والتجاوز، استيعاب ثقافة الآخر المرغوب فيه، وإدماج إرثه الإنساني في الإرث الثقافي الإسلامي للأمة، وتجاوز عقله المرهون بالزمان والمكان بعقول إنسانية نقدية جديدة أشمل وأعم وأنفع. ولقد ظهرت بوادر هذه الحال قبيل منتصف القرن الثالث الهجري عند اشتداد الصراع الإيديولوجي المرير، في عصر الجاحظ ثم من بعده في زمن معاصره المعجب به الشاب ابن قتيبة، بين أنصار العلوم والآداب العربية التليدة (علوم الدين وعلوم العربية) وممثلي العلوم والآداب الدخيلة (علوم الأوائل وآداب الأمم السالفة).

وبما أن الترجمة كانت تخدم علوم الأوائل - بحكم طبيعة ممارستها وقتئذ (النقل من اللسان السرياني واللسان القبطي واللسان الفارسي

وغيرها إلى اللسان العربي) - . فقد صنفت في الصف المقابل المعادي، أي إلى جانب العلوم الدخيلة المذمومة. ولذلك، فإن الحكم عليها من طرف العروبيين الناقمين كان حكما قاسيا يروم تعجيز المترجمين عوض امتحانهم والتقليل من شأن أعمالهم وليس استصلاحها. ذلك على كل حال ما نلمسه بوضوح في كلام الجاحظ حينما يعرض بدقة، في فقرة أخرى صريحة من كتابه، لرأي المتعصبين للعلوم والآداب العربية التليدة : «**ثمّ قال من ينصر الشعر [العربيّ] ويحوطه ويحتجّ له : إنّ الترجُمانَ لا يؤدّي أبدا ما قال الحكيم على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيّات حدوده، ولا يقدر أن يوفيها حقوقها، ويؤدّيَ الأمانة فيها، ويقوم بما يلزم الوكيلَ ويجب على الجَريّ، وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقّها وصدقها، إلا أنْ يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلّف الكتاب وواضعه. فمتى كان رحمه الله تعالى [يوحنّا] بن البِطريق ، و[عبد المسيح بن عبد الله] ابن ناعمة [الحمصيّ]، و [ثابت] بن قُرّة، و[حبيب] بن فِهريز، وثيفيل [أو تيوفيل الرهّاوي]، وابن وهيلي، و[عبد الله] بن المقفّع، مثل أرسطاطاليس ؟ ! ومتى كان خالد [بن يزيد بن معاوية] مثل أفلاطون ؟ ! » (كتاب الحيوان، ا/- 75 76).**

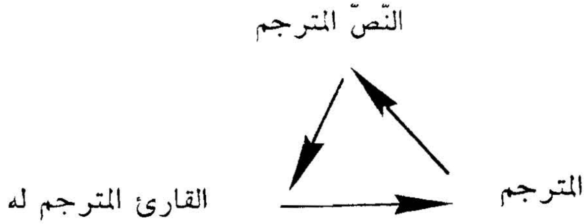
فالنقد اللاذع الموجه هنا إلى عامة المترجمين - وهم وسائط التفاعل الثقافي بامتياز بين اللغات والحضارات -، وكذا إلى جوهر الفعل الترجمي، نقد مردود لأنه بكل بساطة يقع من خارج المجال المخصوص لهما. إذ لا يتمّ مثلا هذا النقد انطلاقا من شروط **مرجعيّة تداوليّة وتواصليّة داخليّة مُلزِمَة**، مفترضة في المُترجِم مُقدّمًا، ومقصودة

في النص المترجَم علَنًا، ومطلوبة في الجنس الترجميّ بداهة : ألا وهي محاولة **إنشاء الخطاب (المُترجِم) البديل للخطاب (المترجَم)** على أساس نوع من التمثل الشمولي لعناصر النص الأصل التمثيلية والتخريج المبتكر لها في صورة خطابية بديلة ونموذج نصي مُوازٍ ؛ وهي لعمري محاولة قلقة تعكس حقا صعوبة المخاض التوليدي للمنتوج الترجمي، وسعي حثيث يبرز حركية النمو التكويني الأساس في كل عمل ترجمي قابل للتوصيل والتداول بين جمهور القراء. هذه المحاولة الدؤوبة من قبل المترجِم لصياغة خطاب (مترجَم) بديل متماسك وهذا السعي من طرف الصائغ لبناء نصّ مُنسجم مُعادِلٍ ومواكب للنصّ الأصل، هما اللذان ينبغي على الناقدين المتمرّسين بالترجمة وصعوباتها **تقييم** درجات سلامتهما أو فسادهما، وذلك طبقا **لمعايير الحقيقة الأدبيّة النسبيّة** التي تحكم معظم الظواهر والأعمال والأبحاث الأدبية لا وفقا لمقاييس الحقيقة العلمية القارة.

وإنما يعتمد هذا النقد المتحامل، في المقام الأول، على أسس وقيم **مرجعيّة خارجيّة مخالفة** لا يمكن محاسبة المترجِم مطلقا على أساسها هي مرجعية القانون التجاري التي تشترط "الأمانة" في أداء الحقوق الواجبة على "الوكيل" و"النزاهة" في الالتزام بالعقود المبرمة سلفا مع الشريك التجاري. ولهذا السبب، تكثر في عريضة المحتجين القدماء ضد النقلة القدماء التي سجلها الجاحظ وضمنها موقفه العبارات الائتمانية المحضة مثل "الوفاء بالحقوق" و"أداء الأمانة"، و"ما يلزمُ الوكيلَ" و"يجب على الجَريّ"، والمصطلحات التجارية الصرفة كـ " الأداء" و"التسليم".

والحال أن المترجم حين يشرع في عمله الترجمي لا يعقد "عهدا" إذا لم يحترم شروطه عند الاستفادة يعتبر شرعا من الناقضين، ولا يبرم "صفقة" تجاريّة من المطلوب أن يفي ببيان التزاماتها عند المتاجرة وفاء تاما. وإذا كان هناك من ميثاق غليظ يربط المترجِم بقرائه فهو **ميثاق**

الجنس الترجميّ الذي يضم مجموع الشروط النصية والتداولية والتواصلية الداخلية المُلزِمة لأطراف التلقي الترجمي الثلاثة :



ويقف هذا النقد السطحي، في المقام الثاني، على تصور خاطئ لهندسة تصميم الخطاب المترجَم وفهم عقيم لموجبات الممارسة الترجمية وجوازاتها الكثيرة : وهو ضرورة التطابق الحرفي بين الأصل المترجَم (الغني) وما يعتقد خطأ أنه النسخة المترجِمة (الفقيرة)، أي التماهي المطلق بين ملفوظات "مؤلف الكتاب وواضعِه" وملفوظات المترجِم له. وكيف يتماهى خطابان ينتميان بمعجمهما الدلالي الخاص ونظام تراكيبهما المتباين إلى لغتين مختلفتين كل الاختلاف، بل أحيانا إلى عائلتين لغويتين مستقلتين غاية الاستقلال؟ ثم كيف يتطابق نصان - رغم حجة اجتماعهما في التعبير عن نفس الموضوعات والأشياء - تلفظهما متلفظان مختلفان في وسطين جغرافيين واجتماعيين متباينين وفي سياقين معرفيين وحضاريين متباعدين تباعدا كبيرا ؟ بل كيف يتساويان، في مسار التوليد ونسيج التكوين أولا، ثم في هدف التبليغ ودائرة التلقي ثانيا، خطابان يسعى كل واحد منهما بإيقاعه الخاص على المستوى التداولي إلى تحقيق مقاصد محددة وإنشاء آثار دلالية معينة ؟ ذلك أمر مستحيل.

2.7. ضرورة مراجعة المفهوم القديم للترجمة

في مسعى التطابق الرياضي المستحيل أو التعادل المنطقي الصارم الذي يريد المحتجون على عمل المترجمين أن يرهنوا به جهلا أو تعجيزا آثار الممارسة الترجمية :

أ = أ

تصبح صياغة الترجمة، تلك الصياغة الأدبية المبدعة التي هي في حقيقة الأمر **فن الممكن وعبقرية اختيار البديل المناسب**، معادلة أدبية وفكرية غير ممكنة لأسباب موضوعية عديدة :

أ - فمنها ما هو عام يتعلق أصلا ببنية اللغة نفسها وآليات اشتغالها وتداولها ونظام الخطاب ذاته ومسار توليده وتكوينه : **فاختلاف المنظومة التصويريّة للغات البشريّة اختلافا بيّنا** يؤكد لنا استحالة تحقيق هذا التطابق والاندماج مع الأصل. إذ أنه، بالرغم من اشتراك اللغات الإنسانية في طرق محددة لتصريف البنيات السرديّة العامة للخطاب وكذا في بعض الكليات اشتراكا أثبتته اللسانيات والسميائيات السردية الحديثة إثباتا بينا، تحتفظ وتتميز كل لغة بشرية بنظامها التصويري الخاص الذي تنظر به وتحكم على محسوسات العالم الخارجي ومدركاته وتصف به وتعبر عما يعتمل في العالم الداخلي من دوافع وحوافز وعواطف وأهواء.

ب - ثم منها ما هو خاص لصيق ببنية خطاب الجنس الترجمي وآليات إنتاجه وسبل تلقيه : **فخطاب هذا الجنس لا يسعى بطبيعته الأدبيّة إلى إقامة نسخة طبق الأصل للخطاب المترجَم، نسخة مِثْليّة مستقلّة** تلغي في الثقافة المنقول إليها ضرورة (أو إمكانية) الرجوع إلى الأصل نهائيا، وإنما بالعكس ينزاح خطاب هذا الجنس التصويري عن بيان الأصل انزياحا واضحا تاركا بينه وبين الأصل **مساحة واسعة للتأويل** لا غنى عنها في التعليق والشرح والتفسير والتلخيص والاقتباس والمعارضة وغيرها من أنماط القراءة المتعددة التي تتولد من جدلية تفاعل المتلقي الثقافي المستمر مع المرجع المترجَم من جيل إلى آخر ومن زمن إلى آخر.

يوجد فرق هائل، وهو فرق تكويني بديهي، بين **المنظومة المعرفيّة التأسيسيّة للخطاب المترجَم** (ومؤلفه لا يُعتبر فقط كاتبا صائغا بل أحيانا كثيرة رائدا في مجال اختصاصه واهتمامه) **وبين المنظومة المعرفيّة الإسناديّة للخطاب المترجِم** (وواضعه يعتبر نفسه عن طيب نفس "خادما" مساعدا للمؤلف الأصل). فالخطاب المترجَم يؤسس ويحيل على منظومة معرفية قائمة بذاتها، ولذلك يخضع للسؤال والامتحان والدحض تقريبا مثل كل خطاب إنساني أصيل جدير بهذه الصفة الفكرية. أما الخطاب المُترجِم فلا يروم ذلك بتاتا، وإنما يُسْنِد ما يحمله في طياته من مدارك وصور ومفاهيم ويروجه من نظام معرفي إلى الخطاب (المترجَم) الذي يبقى دائما هو المرجع الذهني النهائي. وحتى لو خضع هذا الخطاب على المستوى المعرفي للنقد والتجريح لسبب من الأسباب الأدبية أو الفكرية أو العلمية، فلا يكون ذلك غالبا إلا محسوبا على الخطاب الأصل أو بالمقارنة معه والقياس به.

وبناء على ما اتضح من فروق بين اللغات الطبيعية في التعبير وقيود تلازم المترجِم، فمن الخطأ الشنيع عقد المقارنات الفكرية الجائرة بين يوحنا بن البطريق مترجم **طباع الحيوان** لأرسطو (أو ابن ناعمة الحمصي) وأرسطو أو بين خالد بن يزيد وأفلاطون. فلا مقارنة مع وجود الفارق ولا قياس إلا بين الأكفاء والأنداد.

3.7. الترجمة مساهمة نسبية في صنع البدائل الثقافية

تتكشف لنا أكثر الدلالة التطابقية للترجمة عند الجاحظ في حديثه عما يُعدّ في نظره قابلا للترجمة (أغلب النثر) وعما يعدّ غير قابل للترجمة مطلقا (الشعر) : «والشعر لا يُستطاع أن يُترجم، يزعم الجاحظ، ولا يجوز عليه النقل؛ ومتى حُوّل تقطع نظمه وبطل وزنُه، وذهب حسنه وسقط موضعُ التعجب، [لا] كالكلام المنثور. والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسنُ وأوقعُ من المنثور [الذي تحول من] موزون الشعر» (**كتاب**

الحيوان، 75/1). إذ يتحصل من حسمه في هذه المسألة حسما نهائيا أن النقل إذا كان يقوم في أساسه على تغيير موضع الخطاب المترجَم من لغة إلى أخرى، فإن دائرة تحركه ونجاحه تقتصر إذن على النثر دون الشعر. وما ذلك إلا لأن المعنى في النثر حر طليق غير مقيد بالوزن والإيقاع، أما في الشعر (العربي) فالأمر مختلف إذ هو مقيد بالنظم كل التقييد، والنظمُ تشكيل إيقاعي يوجد بداخل النص الشعري وهو يقوم على التحام كلي للأغراض والأبيات المقفاة بمبانيها الصوتية وقوالبها العروضية الخاصة، وكل ذلك يجعل "تحويل" الخطاب الشعري أمرا مستحيلا على المترجِم في جميع اللغات.

لا شك أن النماذج المترجمة للشعر الأجنبي التي تمكن الجاحظ من فحصها في عصره، وكانت نماذج قليلة ورديئة - على ما يظهر - قد أقنعته بذلك كل الإقناع. ولا شك أيضا بأن الصواب يجانب بعض الشيء الجاحظ، فالشعر يفقد فعلا كثيرا من جودته البلاغية أو الفنية عند الترجمة من لغة إلى أخرى. لكن ضياع عدد من عناصر الجودة البلاغية أو الفنية في تجربة الترجمة الشعرية لا يعني استحالة نقل الشعر، بل يؤكد لنا بالأحرى ازدياد صعوبة إيجاد الخطاب المترجَم البديل بدرجات أكبر في الأجناس الشعرية منها في الأجناس النثرية. فالمسألة تبدو من جهة مسألة درجات ونسب لا غير، بحيث أن قابلية ترجمة الخطاب الشعري يمكن أن تقاس كيفا وكما. ثم إن ذلك يبين من جهة أخرى الدرب المسدود الذي تؤدي إليه النظرية التطابقية في النقل خاصة بالنسبة لترجمة النص الشعري، إذ أنها عندما تنتظر من المترجِم خطابا متماهيا مع الخطاب الأصل لا خطابا موازيا، فإنما تنشد منه ما يستحيل عليه إنسانيا إنجازه إنجازا فنيا في لحظة تاريخية محددة.

يمكن القول أيضا بأن نظرية الجاحظ النقلية والتطابقية للترجمة ورأيه الجازم باستحالة تحويل الشعر لم يساعدا، في عصر الاكتشاف والانفتاح

على الحضارات المجاورة، على بذل مزيد من الجهد لإيجاد الخطاب الشعري البديل، بل بالعكس صارا «اعتذارا عن الشعر المترجَم» الرديء[25]، وذريعة سهلة في يد النقلة العرب للعزوف عن ترجمة شعر الأمم الأخرى، مثلما أدى قوله السابق بأن «فضيلة الشعر مقصورة على العرب «إلى تثبيط عزيمة كل من» حاول أن يعرف ما لدى تلك الأمم من شعر»[26].

يمكننا أن نقول بهذا الرأي مع بعض النقاد والدارسين. لكن ينبغي أن نفهم كذلك بأن نقد الجاحظ للنقلة العرب يبيّن بوضوح كذلك نواقص التفاعل الثقافي وحدوده الفكرية مثلما لمس ذلك بجلاء عميق ابن خلدون، وبوجه خاص حينما يصبح مشروع الترجمة - كما وقع في عهد المأمون - مشروعا إيديولوجيا حكرا على إرث فكري وأدبي واحد وبرنامجا سياسيا تنفذه نخبة فكرية واجتماعية بمنطق المنفعة التجارية المحضة ومبدأ التعالي الحضاري البغيض[27]. تلك هي على كل حال الوقائع الثقافية التي اتفقت الشهادات والروايات في القرنين الثالث والرابع الهجريين على تسجيلها تسجيلا مسهبا وإدانتها إدانة متكررة، مثلما جاء في رسالة ابن يعيش اليهودي البليغة التي أثبت أبو حيان التوحيدي بالحجة الملموسة بعض سياقاتها التاريخية الدقيقة في الليلة الثامنة من ليالي كتابه في **الإمتاع والمؤانسة** عندما كتب : «وقال لي [الوزير] مرة أخرى : أوْصَلَ وهب بن يعيش الرقي اليهودي رسالة يقول في عرضها بعد التقريض الطويل

---

(25) إ. عباس،" موقف العرب من الشعر اليوناني.."، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص. 24.

(26) نفس المرجع والصفحة.

(27) انظر، بخصوص هذه المسألة التي لم تُدرس كثيرا، كتابنا : مصادرة العقل العربي. قراءة في بعض أسباب انسحاب العرب من المغامرة الفكرية الكبرى، طنجة، نادي الكتاب، 1999، خاصة الفصل السادس "الانشقاق عن حزب العقل أو الجبهة الاجتماعية الثقافية"، ص. 61 - 84.

العريض : إن هنا طريقا في إدراك الفلسفة مذللة مسلوكة مختصرة فسيحة، ليس على سالكها كد ولا شق في بلوغ ما يريد من الحكمة ونيلِ ما يطلب من السعادة وتحصيل الفوز في العاقبة ؛ وإن أصحابنا طوّلوا وهوّلوا وطرحوا الشوك في الطريق، ومنعوا من الجواز عليه غشا منهم وبُخلاً ولُؤْمَ طباع وقلة نُصح وإتعابًا للطالب وحسدا للراغب، وذلك أنهم اتخذوا المنطق والهندسة وما دخل فيهما معيشةً ومكسبةً، ومأكلة ومشربة، فصار ذلك كُسورٌ من حديد لطلاب الحكمة والُمحبين للحقيقة والمتصفّحين لأثناء العالم وكلاما هذا معناه، وإلى هذا يرجعُ مغزاهُ. فكان من الجواب : قد عرفتُ مذهب ابن يعيش في هذا الباب، وهو جاري، وكتب هذه الرسالة على هذا الطراز بالأمس إلى الملك السعيد سنة سبعين وثلاثمائة (...) وأما قوله في صدر كلامه : إن القوم صدوا عن الطريق وطرحوا الشوك فيه، واتخذوا نشر الحكمة فخًا للمثالة العاجلة، فما أبعد، بل قارب الحق، فإن [أبا بشر] متى كان يُملي ورقةً بدرهم مقتدري وهو سكرانُ لا يعقلُ، ويتهكم، وعنده أنه في ربح، وهو من الأخسرين أعمالاً، الأسفلين أحوالاً» [28].

رغم بعض مغالطات خطاب الجاحظ المضاد للنقل الداعي إلى التطابق بين الأصل والفرع دعوة مستحيلة، فإنه يقدّم لنا رؤية نقدية لحصيلة النقل في زمنه. هذه الرؤية جديرة بالتأمل والتفكير ما دامت تسمح لنا بكشف بعض الرهانات الثقافية والأخطاء الفكرية والتجاوزات العلمية الكبيرة التي ارتكبها النقلة العرب في عصر الانبهار الإيديولوجي ببعض النماذج الفلسفية اليونانية اللامعة. فنحن من خلال الموقف النقدي للجاحظ من عمل بعض النقلة العرب في منتصف القرن الثالث الهجري، نتبين أن "النقل" في دار الإسلام حوكم في مرحلة الاستيعاب والإدماج والمراجعة

(28) أبو حيان علي بن محمد بن العباس التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1997، ص. 80 - 82.

والتجاوز محاكمة جديدة باعتباره وسيطا غير مثالي في التفاعل الفكري الجاري بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى المجاورة.

ولهذا السبب، وجد نقد الجاحظ للنقل والنقلة العرب صداه كبيرا عند الأدباء واللغويين العرب اللاحقين مثل ابن قتيبة الذي هاجم في أدب الكاتب الفلسفة والمنطق اليونانيين هجوما حادا غير خال من الحجج الفكرية المقبولة [29]. بل وجد هذا النقد صدى أكبر وأعم في جيل القرن الرابع الهجري - عند أدباء ساخطين كل السخط على الوضع الفكري والاجتماعي السائد من صنف أبي حيان التوحيدي - عندما ضعف الخلفاء العباسيون بعد حادثة مقتل الخليفة المتوكل، وتغيرت النخبة السياسية الحاكمة، وهبت رياح المحافظة على الفكر العربي الإسلامي، وصار بعض الوزراء يحرّض المتأدبين العرب على مناظرة المشتغلين بالمنطق والفلسفة اليونانيين في دار الإسلام تحريضا متواصلا. فمناظرة أبي سعيد السيرافي النحوي الشهيرة لأبي بشر متى القنائي في آلة المنطق وفائدته، تلك المناظرة التي جرت بإيعاز من الوزير ابن الفرات سنة ست وعشرين وثلاثمائة هجرية، ركزت كثيرا على الطابع الانتقائي الناقص لمشروع النقل من اللغة اليونانية إلى اللغة العربية بواسطة لغة وسيطة هي اللغة السريانية.

ولهذا لا نتفق مع بعض المؤرخين حينما يميلون إلى الاعتقاد بأن تراجع حركة الترجمة بعد المأمون راجع فقط إلى أسباب ذهنية أو حضارية بحتة: «بيد أن جوهر القضية ليس في هذه النقطة، بل في الأمر الذي لا ينفيه أحد وهو تعثر حركة الترجمة وتوقفها عند محاولة المأمون. قد تكون هذه تُماثلُ، وأحيانا تفوق، الترجمات الأولى التي اعتمدها الرومان وبعدهم الشعوب الأوروبية في بداية نهضتها. الفرق

---

(29) انظر في الموضوع دراستنا: "ابن قتيبة :من المناظرة إلى المحافظة من خلال مقدمة أدب الكاتب"، دبي، مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع. 5، يونيو 1994، ص. 66 - 75.

الجوهري بين الوضعين، العربي والغربي، هو أن حركة النقل توالت عند الأوروبيين المحدثين ولم تتوقف إلى يومنا هذا. كل جيل يعيد النظر فيما تركه السابق، منقبا عن نص أتم وأوفى ليحققه قبل أن يترجمه من جديد، في حين أن الترجمة العربية توقفت حيث بدأت. لم يفكر أحد أن العملية التي قام بها الفقهاء في حق الحديث، واللغويون والنحاة في حق الشعر الجاهلي، يجب القيام بها في حق النصوص الفلسفية والعلمية اليونانية. صحيح أنه يحتمل جدا أن يكون بعض كبار المتكلمين مثل ابن حزم أو الفخر الرازي أو الشهرستاني، وكذلك بعض الفلاسفة مثل ابن باجة أو ابن رشد قد اطلعوا على نصوص أتم من تلك التي عرفت في القرن الثالث الهجري، ولذلك كان نقاشهم أدق وأعمق، إلا أنهم احتفظوا لأنفسهم بما أطلعوا عليه، فلم تدخل أعمالهم ضمن حركة تراكمية تزيد دقة وشمولا جيلا بعد جيل»[30]. هذا حكم متعجل، وهذه مقارنة مؤسفة لا تقوم على أساس متين من الشواهد التاريخية.

لا يمكن الحكم على الترجمة العربية القديمة من خلال ما أنجزه الأوروبيون (الغربيون) في نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين لحاجات أدبية وفكرية وغايات حضارية لصيقة بهم (الرجوع إلى أصل ثقافي وحضاري مشرف مفقود في غرب أوروبا). وكذلك أخطأ طه حسين غاية الخطأ لمّا حكم على الإنتاج التاريخي العربي الإسلامي القديم

---

(30) عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط. 1 : 1995، مقدمة المؤلف لترجمته العربية لهذا الكتاب، ص. 12 - 13. وانظر، بخصوص تناقضات المؤلف وتغييره لنصه الأصلي عند الترجمة، دراسة ياسر الطائري ومحمد الشيخ، "الإيديولوجيا العربية المعاصرة. من مغامرات التعريب إلى مفارقات التقريب - دراسة مقارنة (الجزء الثاني)"، بيروت، دراسات عربية، ع. 4/3، يناير/فبراير 1997، ص. 97 - 126.

انطلاقا من التأريخ الغربي المتأخر واعتبره في أوج الحماس المصري للعلم الوضعي الفرنسي إنتاجا ذهنيا لا يرقى أبدا إلى أية درجة من درجات العلم [31] ؛ أي "العلم" بالمفهوم الغربي "الوضعي" المتأخر جدا (!)، ذلك المفهوم العلموي الضيق الآفاق والمحدود الثمار الذي ساد بألمانيا الفيلولوجية وفرنسا التوثيقية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين قبل أن تتجاوزه كليا الجامعة الفرنسية - ثم من بعدها الجامعة الأوروبية - ابتداء من الثلاثينيات من القرن الماضي بفضل مجهودات "مدرسة الحوليات" واقتراحات غيرها من المدارس الاجتماعية والتاريخية الغربية الجديدة.

لا يمكن القول، بضرب من الاختزال الشديد والتقييم السريع لإرث أدبي وفكري وعلمي ضخم مثل الإرث العربي الإسلامي الذي ضاع جزء كبير منه بعد سقوط بغداد في همجية المغول، أن الأوروبيين ما زالوا يعيدون ترجمة أهم النصوص اليونانية في الوقت الذي توقفنا فيه نحن منذ زمان بعيد عن كل عمل في الترجمة. لم يتوقف العرب عن الترجمة في عصور الخلافة بهذه السرعة التي يتخيلها اليوم البعض منا. لم يتوقف العرب عن ترجمة الآثار اليونانية وتحليلها وشرحها وتأويلها وتلخيصها في سياقاتهم المعرفية الخاصة إلا عندما تأكد لهم الوعي الحضاري العميق بتحقق درجة لا بأس بها من درجات التفاعل الثقافي

---

(31) انظر عمر مُقداد الجمني، طه حسين مؤرخا، قرطاج، منشورات المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون - بيت الحكمة، سلسلة "بحوث ودراسات - أدب"، تقديم منجي الشملي، 1993، ج. 1، الفصل الأول : "حد التاريخ ووظيفة المؤرخ"، ص. 135 - 137.

الواسع بينهم وبين غيرهم من الأمم في دار الإسلام [32]، أي عندما وقع استيعاب أهم قضايا الفكر اليوناني التي كانت تهمهم في معالجة واقعهم الاجتماعي والسياسي مثل مفاهيم العدل والحرية والقدرة وإدماجها على مدى قرون طويلة في الفكر العربي الإسلامي وتجاوز إشكالياتها الفلسفية في بغداد والري وقرطبة والقيروان وفاس وغيرها من حواضر العالم الإسلامي المتقدم [33]، وبعدما فهم كذلك كثير من المتأدبين بأن التراث اليوناني تراث إنساني نسبي بالغ البعض من المشتغلين بترجمته وتعليمه وتلقينه كل المبالغة في تكريسه وترويجه وتقديسه لأسباب لم تكن دائما أسبابا أدبية أو فكرية أو علمية محضة.

نزار التجديتي
جامعة تطوان

(32) راجع عبد القادر المهيري، "من قضايا العربية في عصرنا"، تونس، مجلة المعجمية، ع. 1، 1985، ص. 9 - 10 : "ثم [إن العرب] وجدوا تراثا كانت الأمم التي أنتجته في حالة ضعف سياسي وتقهقر اجتماعي فتوقف إنتاجها الفكري والثقافي وانطفأت منها شعلة الابتكار والخلق، فكان ما أقبلوا عليه رصيدا محدد المعالم لا تتسع آفاقه باستمرار ولا يقتضي منهم الجري وراء ما يكتشف بلا انقطاع فنقلوه إلى لغتهم وتمثلوه ووسعوا من نطاقه فكان مجالا لفتوحات جديدة. زيادة على كل ذلك فقد كانت اللغات الناقلة لهذا التراث قد ماتت أو في طور الاحتضار تنتظر أن تحلّ محلها اللغات المتولدة عنها فلم تكن للعربية منافسة ولا قادرة على أن تقدم للعلماء العرب بديلا عن لغتهم يجدون فيها أداة طيّعة ملائمة لمتطلبات الفكر العلمي كفيلة بترويج إنتاجهم على أوسع نطاق، فنهض هؤلاء بلغتهم إلى أن أصبحت ينقل منها لا إليها وأصبحت لغة العلم ..".

(33) انظر في الموضوع على سبيل المثال رسائل العدل والتوحيد للحسن البصري والقاضي عبد الجبار والقاسم الرّسيّ والشريف المرتضى والإمام يحيى بن الحسين، تح. محمد عمارة، بيروت، دار الشروق، ط. 2 : 1988، جزآن في مجلد واحد.

حوليات الجامعة التونسية - عدد 2006/50 ص ص 125 - 178

عودة كليوبترا مع أحمد شوقي

محمد الهادي الطرابلسي
كليـة الآداب بمنوبـة

كليوبترا شخصية سياسية تاريخية، عاشت من عشرين قرنا ونيّف. وقد خرجت - وهي الملكة الشرقيّة المصريّة - من التاريخ ودخلت في كثير من الثقافات الغربية في إطار الفنون الجميلة و لا سيّما الأدب وفي إطار الفنون التشكيليّة كالرسم والنحت، منذ أواسط القرن السادس عشر الميلادي، بل لم يكد يمضي على نهايتها قرن من الزمن حتّى علقت بسيرتها - فيما وضعه بلوتارك من تاريخها - أخبار كالأساطير، جعلت منها شخصية فنيّة أكثر منها شخصية تاريخيّة.

فلئن كانت سيرتها تلحق - فيما يثبت التحقيق من أحداثها - بسير عظماء ملوك مصر في تاريخها القديم فإنّها - كما قال الشاعر المسرحي صلاح عبد الصّبور - "موضوع تقليدي من موضوعات المسرح [ومن موضوعات فنون أخرى شتّى] لما اقترن بحياتها من أحداث عاطفية وسياسيّة، ولما حفلت به ميتتها من دراميّة، كما أنّ كليوبترا قد امتزجت خيوط حياتها بثلاثة من أكبر أعلام الرومان وهم :

يوليوس قيصر وانطونيوس واكتافيوس الملقّب فيما بعد باوجوستوس قيصر" [1].

في شخصية كليوبترا إذن يلتقي التاريخ والفنّ، ويلتقي الشرق والغرب، لأنّها يونانية الأصل، مصريّة البقعة، كما يتحقق اللقاء فيها بين عاطفة الحبّ ومضاربات السياسة والحرب، وبين الحياة والموت.

وقد التقت فيها الثقافات الغربية عندما اتخذت من سيرتها موضوعا لفنونها. ولم تشاركها الثقافة العربية في ذلك إلاّ في بداية القرن العشرين مع أحمد شوقي بأدبه الذي استلهم فيه سيرتها قبل أن تصبح شخصيّة ملكة الإسكندرية بعده موضوعا تقليديا لفنون الشعر والمسرح والقصّة والغناء والموسيقى في العربية أيضا.

عادت كليوبترا إذن إلى مصر وطنها، مع شوقي ابن وطنها : فهل كانت عودتها في الحلّة التي لبستها أو أُلبستها في التاريخ، أم في حلّتها أو في بعض حللها الأدبية الغربية أم في حلّة جديدة ؟

هذا سؤالنا. وهدفنا من طرحه هو التحقيق في رؤية شوقي لشخصية كليوبترا في أدبه، ولاسيّما في مسرحيّته **مصرع كليوبترا** لا دراسة فنّه المسرحيّ فيها، لأنّ الذي غلب على صورة هذه الملكة في الثقافات الغربية الطابع السلبيّ رغم اختلاف الصّور وتنوّعها. ولعلّ هذه الأعمال التي غضّت من كليوبترا اتّهمتها وأدانتها لأنها لا تعدو في نظرها أن تكون امرأة شرقية. لكنّ هذا الاعتراف بشرقية كليوبترا لم يتبعه بحث من الدارسين الغربيين فيما إذا كانت لشخصيتها صورة في آداب الشرق ولا سيّما في الأدب العربي ذلك أنّ المراجع الغربية الحديثة عندما تتحدّث عن كليوبترا في الثقافة تذكر صورها الأدبية المشهورة في

---

(1) صلاح عبد الصّبور، كليوبترا بين شكسبير وشوقي، مجلة الهلال المصريّة، العدد 11، خاصّ بأحمد شوقي، نوفمبر 1968، ص.ص. 124 - 131.

الثقافات الأوروبية ولا تذكر الصور التي استلهمتها في العربية منذ شوقي.

ولنتمكّن من تحديد رؤية شوقي لشخصية كليوبترا سنبدأ بمحاولة رسم صورة هذه الملكة في إطار التاريخ بما ثبت منه وما لم يثبت، ففي إطار الثقافة، ثم نتفرّغ لرسم صورة كليوبترا في مسرحية أمير الشعراء مركّزين التحليل على العناصر البارزة التي تأوّلها لها، متفرّدا بها أو متوغّلا فيما كان عند غيره إشارات عابرة، متوسّعا فيها، مجلاّ شأنها، فلعلّنا عندما نتقدّم في الدرس نتبيّن اللبوس العربي المصري الحديث الذي نسج أمير الشعراء خيوطه لملكة الإسكندرية.

* * *

كليوبترا في التاريخ والثقافة :

حملت اسم كليوبترا ملكات من دولة البطالمة كثيرات. وكليوبترا المعنية هي كليوبترا السابعة أشهرهنّ وآخر ملوك هذه الدولة التي حكمت مصر بالإسكندرية قرابة ثلاثة قرون مباشرة قبل الميلاد.

أشمل ما يعرف من تاريخها هو ما كتبه عنها الكاتب اليوناني بلوتارك (50 - 125م.) [2] وعنه أخذت صورتها التي لا تصمد بعض

(2) في السّير المتوازية، Vies parallèles, I, Vie d'Antoine, p.p. 344 - 424, Traduction J. Alexis Pierron revue et corrigée par Françoise Frazier, Flammarion, Paris 1995.

وعليه اعتمدنا فيما اختصرناه من سيرتها، كما اعتمدنا : E.U. (1997) في فصلي Cléopâtre و Antoine، والموسوعة العربية العالميّة، ط.2، مؤسّسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض 1999، في فصلي كليوبترا وأكتيوم.

ويجدر بنا أن نذكر في هذا المقام "دراسة في فنّ بلوتارخوس وشكسبير وشوقي" جامعة من تأليف احمد عتمان بعنوان "كليوبترا وانطونيوس"، ط.2، ايجيبتوس للنشروالتوزيع، القاهرة 1990، وقد صدرت في طبعتها الأولى سنة 1985. هذه الموسوعة التي استعمل لها صاحبها مصطلح "دراسة" تواضعا تشكّل إطارا ثرّا لاستئناف البحث وتطويره في أيّ نقطة تتصل بموضوعها. وبهذه المناسبة يطيب لنا أن نعبّر عن شكرنا لزميلنا الأستاذ د. احمد عتمان على تكرّمه بإهدائنا نسخة منها على إثر ملتقانا حول "الثقافة العربية في ملتقى الثقافات".

وجوهها أمام النقد (3) فجميع من حقق فيها بعد بلوتارك عالة عليه فيما أخذ إلاّ أنّ المبدعين في عديد الثقافات قدّموا لها صورا كثيرة على امتداد العصور من أواسط القرن السادس عشر الميلادي إلى عصرنا، تتقارب في الأصول التي اعتبرت في تاريخ بلوتارك "ثابتة" وتختلف طبعا في مظاهرها بحسب أنواع الفنّ التي استلهمت فيها ومقاصد المؤلفين من توظيفها وخاصّة في المواقف الشخصية التي كانت لهم منها وقد تباينت أحيانا.

عاشت كليوبترا المصريّة الوطن، اليونانية الأصل، من 69 إلى 30 ق.م. تسعا وثلاثين سنة. اعتلت عرش الإسكندرية وهي بنت ثماني عشرة في 51 ق.م. وكانت الإسكندرية وهي أهمّ ميناء مصريّ على المتوسط في ذلك الوقت، عاصمة مصر بمشرق الأرض، وثاني مدن الدنيا في عهد البطالمة (4) بعد روما قطب العالم مغربا. كانت الإسكندرية عاصمة سياسيّة ومركزا ثقافيا مرموقا متضمّنا مكتبة عظيمة شهيرة. إلاّ أنّ نجم مصر في آخر عهد البطالمة الموافق لفجر الإمبراطورية الرومانية كان يسرع نحو الأفول، لأسباب عديدة منها: ضعف الملوك وانحلالهم الأخلاقي، وقلّة ثقة الشعب في الدولة، وانفصال العاصمة عن سائر البلاد إلى حدّ أصبحت الإسكندرية معه تعتبر مملكة مجاورة لمصر لا واقعة في مصر، يضاف إلى ذلك شلل السلطة من جرّاء الفتن وانتفاضات القراصنة والمؤامرات. وهذا الوضع المتردّي قوّى نفوذ الرومان في مملكة البطالمة وجعل مصر تعيش في حماية روما بالفعل و لاسيّما أنّ مصر مرّت بكارثة اقتصادية في العشريّة السّادسة ق.م. وقد عمّت المجاعة أرجاءها. وفي مثل هذه الظروف ما يساعد الطرف القويّ على قهر الطرف الضعيف بفرض الهيمنة وبسط النفوذ، وما يفسح المجال لتفنّن القادة في السياسة والحرب،

(3) - أجمل Georges Lambin مسائل نقدها في المقدمة (ص XV - XVI) التي كتبها لمسرحية شكسبير : Antony and Cleopatra, texte Anglais-Français, éd. à Paris 1926 par la société des Belles Lettres.

(4) EI2 ، فصل الإسكندرية من تأليف اللبيب.

والتوسّل فيها عند الحاجة بأسباب فتنة الحبّ. وفعلا كانت لقادة الرومان مطامع في مصر وكانت لكليوبترا محاذير من سياسة روما بالمشرق.

كانت حياة كليوبترا حافلة بالأحداث. غنيّة بالوقائع الغريبة. القابلة عند التدقيق للتفسير. كانت ذات أنف طويل ومبسم عريض وبالجملة على حظّ من الجمال، لكنّها كانت على حظّ أوفر من السحر والاغواء. وكانت رحيمة حينا قاسية القلب حينا آخر. وكانت تهتمّ اهتماما كبيرا بمصالح رعاياها وتعمل لخيرهم فاكتسبت حبّهم. وقد أحبّت حبّ الهوى على التوالي : يوليوس قيصر (100 أو 101 - 44 ق.م.) ومارك انطونيو (83 - 30 ق.م.) القائدين الرومانيّين المشهورين في زمانها وأوقعتهما في حبّها، وكانت لها معهما علاقات مخلصة، زيادة على ما كانت تراه في علاقتها بهما من مصلحة لأنّهما موضوعيّا كانا في حكم القادة المعادين لها ولمملكتها.

عند وفاة والدها بطليموس 12 في مارس 51 ق.م. ورثه في الملك - طبق وصيّة تركها الفقيد - ابنه الأكبر بطليموس 13 - وكان في سن العاشرة - بالاشتراك مع أخته كليوبترا اشتراكا وطّده فيما بعد زواج الأخوين في زمان كان زواج الأخ من أخته شائعا في العائلات الملكية المصريّة. لكنّ الوضع بمصر كان في السنوات الثلاث الأولى من حكمهما سيئا غاية السوء اقتصاديا وسياسيّا فلم يستقم للأخوين أمر بل ساءت العلاقة بينهما وانجرّا إلى المواجهة حتّى استولى أوصياء بطليموس الصغير على السلطة عام 48 ق.م. وخلعوا كليوبترا عن العرش. وفي ذلك الظرف السانح لبسط نفوذ الرومان على مصر، وصل يوليوس قيصر إلى الإسكندرية بنيّة أو بدعوى إصلاح ما بين الأخ وأخته وكان من أهدافه دون شكّ أن يضمّ مصر إلى الإمبراطورية الرومانية، والتقى كليوبترا وكان يكبرها بأكثر من ثلاثين سنة وتحابّا وهزم قيصر المعارضين للملكة واضطرّ بطليموس 13 إلى الهرب ومات غرقا. وأعاد قيصر كليوبترا إلى

العرش مع شقيق آخر لها هو بطليموس 14 ووضعت الملكة غلاما عام 47 ق.م. نسبته إلى قيصر وسمته قيصرون Césarion ورافقت كليوبترا يوليوس قيصر إلى روما هي وأخوها وابنها. وإثر مقتل قيصر عام 44 ق.م. عادت إلى مصر ودبّرت قتل أخيها بطليموس 14 حتّى تعبّد طريق الحكم لابنها قيصرون. ثم تجدّدت العلاقات بين بعض قادة الرومان وملكة الإسكندرية: علاقات المصالح والغرام على خلفيّة نوايا الهيمنة من جهة، والاستقلال من جهة ثانية.

قدم انطونيو إلى الإسكندرية عام 40 ق.م. - مع جايوس اكتافيوس الذي لقّب فيما بعد أوغسطس، وماركس ليبيدوس، وثلاثتهم من أكبر قادة الرومان - وقابل كليوبترا، وكانت الإسكندرية إحدى محطّات رحلة مشرقية عديدة المحطات قام بها لجمع المال وضمان الدّعم - وكان في برنامجه تهدئة الجوّ السياسيّ داخليّا وخارجيّا بعد مقتل قيصر - وللاطّلاع على نوايا ملكة الإسكندرية ولا سيّما أنّ انطونيو كان يود أن يحكم روما وحده، ويأمل أن يحصل على مساعدة ماديّة من كليوبترا، شجّعه في ذلك أنّ الملكة نفسها كانت ترغب في ربط علاقات طيّبة مع الرومان علما بأنّ انطونيو التقى بكليوبترا لأوّل مرّة بروما أثناء سابق إقامتها بها في ضيافة قيصر.

أحبّ انطونيو كليوبترا وأحبّته، ووضعت توأمين: ولدا وبنتا وقد خلد القائد الروماني لنعيم القصر واستطاب العيش في مصر، لكن لمدّة قصيرة اضطرّ إثرها إلى التنقّل بين بلدان كثيرة وتنتهي علاقته بزوجته فولفيا Fulvie ويتزوّج اكتافيا Octavia أخت اكتافيوس حليفه وخصمه زواجا مدبّرا بينهما: واطأه اكتافيوس عليه ليأمن شوكته، وأقبل عليه هو بغية الفوز بالحكم. لكنّ انطونيو يترك اكتافيا ويعود إلى كليوبترا ليتزوجها عام 37 ق.م. وينجب منها بعد سنة غلاما آخر وتطول العشرة بينهما.

عمل انطونيو وكليوبترا متقاربين لتحقيق أهدافهما، وكان هو يعتقد أنّ ثروة مصر ستساعده ليصبح الحاكم الوحيد لروما، وكانت هي تأمل

أن تضع أولادها وخصوصا قيصرون في سلسلة حكّام روما. وسّع انطونيو ملك كليوبترا بأن أسند إليها - إلى جانب حكمها مصر - حكم قبرص وكريت وسوريا وهذه من البلدان التي كانت تخضع لحكم الاسكندر الاكبر منذ تأسيسه الإسكندرية عام 332 ق.م. وهذا التوسيع أغضب شركاء انطونيو ومنافسيه من قادة الرومان وخاصّة اكتافيوس الذي احسّ أنّ لكليوبترا أطماعا واسعة وأنّها هي التي حوّلت انطونيو إلى شخص مسلوب الإرادة هدفها أن تجعل من الشرق ضربا من الإمبراطورية الفيدرالية البطليمية مركزها الإسكندرية، فأعلن الحرب على انطونيو عام 32 ق.م. ودخلت كليوبترا الحرب إلى جانب انطونيو مشاركة بأسطولها في المعركة التي نشبت بينهما في أكتيوم الواقعة على الشاطئ الغربي من اليونان عام 31 ق.م. لكنّها خذلته فانسحبت مؤثرة الهزيمة التي كانت تقدّر أنّها تحفظ لمصر مكانتها على النصر الذي يوطّد لروما السلطة المطلقة عليها.

عادت كليوبترا إلى الإسكندرية وعاد انطونيو إليها إثرها ولا حقهما اكتفيوس بعد أشهر عام 30 ق.م. وأشاعت الملكة أنّها انتحرت فانتحر انطونيو عند سماعه النبأ لكنّ جرحه أمهله وفوجئ عندما علم بأنّ كليوبترا لم تمت فطلب أن يحمل إليها فحمله أتباعه ولفظ أنفاسه الأخيرة بين ذراعيها. وخشيت كليوبترا أن يقودها اكتافيوس على الملأ مهينة إلى روما فانتحرت بسمّ الأفاعي. وبنهايتها اندثرت دولة البطالمة وتحوّلت مصر من حماية رومانيّة إلى مقاطعة رومانيّة، وقتل الرومان ابنها قيصرون مخافة أن يطالب بالإمبراطورية الرومانية باعتباره وريثا لقيصر ووليّا لعهده.

فارقت كليوبترا الحياة وعلى شفتيها عبارات عزّة الملك وقدسيّته، وكانت - إذْ اختارت ميتتها - كما لو أنّها انتصرت على الموت وحقّقت الخلود.

اختلف في صورتها الأدبيّة امرأة شرقيّة وملكة بطليميّة بالإسكندرية. ولئن قدّمت في تاريخ بلوتارك في حلّة سلبية جملة فإنّها في نظر الدارسين المتأخرين ظهرت بحلّة وافرة المظاهر الإيجابية. قدّمها التاريخ في صورة تمثّل "القوّة وسحر الإغراء، والخديعة، والإغراق في الملذات، والكبرياء، وحبّ السيطرة، والاعتداد بالنفس، وبراعة الحيلة" (5) "طموحة، أنانية، تكيد للإمبراطورية الرومانية، بكل وسيلة، مستعملة كلّ طعم" (6) وغضّ منها بسبب كونها مصريّة، على أنّها وإن لم يجر في عروقها دم مصريّ كانت - رغم أصلها اليونانيّ - قد ظهرت في كتابات المؤرخين بعد بلوتارك بـ"مصريّة" مشرّفة : فهي أوّل من تكلّم اللغة المصرية من أفراد عائلتها وكانت على معرفة بلغات أخرى كثيرة، وقد حاولت أن تجمع أهل الآفاق على كلمتها بالإسكندرية، وتعبّدت بالطقوس الفرعونية التي أهملها سابقوها من الحكّام البطالمة، وحرصت على أن يعترف الرأي العامّ المصريّ بقيصرون ابنها الرومانيّ الأب، وبخلاف من سبقوها في ملك الإسكندرية كانت جادة في خدمة مختلف أرجاء مصر لا في خدمة الإسكندرية وحدها، ولم يكن العرش يعني عندها تراثا يبدّد بل يعني وطنا يقاد بحكمة ويخلّد، وكانت تدرك أنّ مصر لم تعد قادرة على الاكتفاء بذاتها وأنه في غير صالحها أن تبقى غير منفتحة على غيرها من الحضارات. وقد أدركت بحسّها النادر أنّ خير بلدها الشرقيّ أصبح في عهدها متمثلا في الاتجاه نحو روما للاستفادة من قوّتها الناشئة في غرب الدّنيا.

استلهمت سيرة كليوبترا في ثقافات كثيرة أغلبها أوروبي غربيّ، وفي فنون متنوّعة أحفلها بها فن الأدب، وفي لغات مختلفة طبعا، وفي أجناس أدبية وأنواع كتابية متمايزة، المسرح الشعريّ التراجيديّ أكثرها

(5) محمد غنيمي هلال، كتاب الأدب المقارن، ط. 5، دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1959 ، ص.ص، 322 - 325.

(6) G. Lambin، المرجع المذكور.

توظيفا لها، وقد قدّمت سيرة ملكة الإسكندرية في صور ثقافية مختلفة في أطوارها وكذلك في الأجزاء التي استلهمت منها [7]. لكنها - على اختلافها - صور تلتقي في طابع السلبيّة الذي صبغت بها شخصية كليوبترا في تاريخ بلوتارك. قال محمد غنيمي هلال متحدّثا عن صورها في الآداب الغربية : "أكثر من صوّروا هذه الشخصية في تلك الآداب كانوا يرون في كليوبترا صورة العقليّة الشرقية في نظرهم، في ميلها إلى لذة العيش ومتاعه، والانتصار بالخديعة لا بالجهد، وسلوك سبيل المكر والحيلة، وطالما هاجموا الشرق فيها وهاجموا مصر في القديم" [8].

من الصعب إحصاء الأعمال الثقافية التي استلهم فيها أصحابها سيرة كليوبترا. وفيما يلي نقدّم قائمة بأعمال أساسية في الموضوع [9] مبوّبة

---

(7) راجع في ذلك :

- Laffont - Bompiani, le nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays, Paris, Robert Laffont, 1944 (réimpression 1999), art. «Cléopâtre».

- Des mêmes auteurs, le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays, Paris, Robert Laffont.

- الموسوعة العربية العالميّة، السابقة الذكر.

- محمد مندور، كتاب مسرحيّات شوقي، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة 1982، ص 65، محاضرات ألقيت سنة 1954 على طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية.

- محمد غنيمي هلال، المرجع المذكور.

(8) السابق.

(9) ذكر Slaheddine Chaouachi في أطروحته التي نال بها دكتورا الدولة «Les sensations orientales et le merveilleux chez Théophile Gautier» (مرقونة في ثلاثة أقسام، كلية الآداب منّوبة، تونس 2004) بعض الأسماء لمؤلفين آخرين من اختصاصات عديدة وفنّانين استلهموا سيرة كليوبترا (انظر القسم الثاني، ص 574 في بداية فصل امتدّ من ص 573 إلى ص 600 حلّل فيه قصّة قوتيي «Une nuit de Cléopâtre». وبهذه المناسبة نشكر صديقنا وزميلنا الأستاذ صلاح الدين الشواشي، فقد مدّنا بنسختيه من قصّة قوتييه هذه ومن كتاب «Les Noces Orientales : Bertrand D'Astorg» حيث نشر المؤلف قصّة كليوبترا كما رآها بعنوان : «Cléopâtre et la vieille Europe»

حسب ضروب الفنّ فحسب تاريخ التأليف تدريجيّا من الأقدم في التاريخ إلى الأحدث.

I - صور كليوبترا في المسرح التراجيدي :

- Etienne Jodelle (1532 - 1573) الشاعر الفرنسي، ألّف Cléopâtre captive[10] (كليوبترا أسيرة)، وهي أوّل مسرحية في الثقافة الغربية استلهمت فيها سيرة كليوبترا، مثّلت بفرنسا عام 1553، ونشرت عام 1574 في السنة الموالية لوفاة صاحبها. تبدأ وقائعها بعد انتحار انطونيو وانتصار أوكتاف، وهي عبارة عن حكاية شعريّة حواريّة تطغى عليها الغنائية والنزعة إلى الإشادة بالأخلاق العالية.

- Samuel Daniel (1563 - 1619) الكاتب الانكليزي، ألّف Cleopatra (كليوبترا) عام 1593 وركّز أحداثها على شخصية كليوبترا بعد انتحار انطونيو أيضا.

- Schakespear (1564 - 1616) الشاعر الأنكليزي المسرحيّ الشهير، ألّف Antonio and Cleopatra[11] (انطونيو وكليوبترا) عام 1607. هذه أشهر المسرحيّات المستلهمة من سيرة ملكة الإسكندرية، وأقربها من الصورة التي رسمها لها بلوتارك في تاريخه.

- La Chapelle، من فرنسا، (موت كليوبترا) بتاريخ 1608.

- John Dryden (1631 - 1700) الشاعر المؤلّف المسرحيّ الانكليزي، ألّف

(10) Ed. établie et présentée par Enéa Balmas, Gallimard, Paris 1968, œuvres complètes, II, p.p. 91-147.

(11) المذكور سابقا.

(كلّ شيء في سبيل الحبّ [12] All for love or the world well lost أو العالم المفقود) بتاريخ 1678.

- Daniel Kaspar von Lohenstein (1635 - 1683) الكاتب الألماني (كليوبترا).

- Jean François Marmentel (1723 - 1779) الكاتب الفرنسي (كليوبترا) بتاريخ 1750.

- Vittorio Alfieri (1749 - 1803) الكاتب الايطالي (كليوبترا) بتاريخ 1775.

- Alexandre Soumet (1788 - 1845) الكاتب الفرنسي (كليوبترا) مثلت عام 1824.

- Mme De Gérardin (née Delphine Gay)، الكاتبة الفرنسية (كليوبترا) بتاريخ 1847.

- Pietro cossa (1830 - 1881) الكاتب الايطالي (كليوبترا) مثلت عام 1879.

- Victorien Sardou (1831 - 1908) المؤلّف المسرحيّ الفرنسيّ (كليوبترا).

- Nicolae Iorga (1871 - 1940) رجل السياسة المؤرّخ الروماني، (كليوبترا) مثلت في بوخاريست عام 1928.

II - صورة كليوبترا في المسرح الكوميدي :

- Francisco Rojas Zorrilla (1607 - 1648)، ألّف مسرحيّته الهزليّة Los aspidos de Cleopatra (ثعابين كليوبترا).

(12) In poetry and the drama, Restoration plays from Dryden to Farquhar, introd. By sir Edmund Gosse, Everyman's Library, ed. By Ernest Rhys, Didier, Paris 1939, All for love or the world well lost, p.p. 1-80.

بهذه المناسبة نخصّ بالشكر صديقنا وزميلنا الأستاذ مختار كريم على جلبه النصّ ومساعدتنا على توثيقه.

- Georges Bernard Shaw (1856 - 1950) الكاتب الايرلندي، ألّف مسرحيّته الهزلية Caesar and Cleopatra [13] (القيصر وكليوبترا) عام 1898 والقيصر المعنيّ فيها هو يوليوس قيصر.

III - صورة كليوبترا في الرّواية :

- La Calprenède (1610 - 1663) الكاتب الفرنسي، ألّف روايته Cléopâtre (كليوبترا) في اثني عشر جزءا ما بين 1647 و 1658.
- Théophile Gautier (1811 - 1872) الكاتب الفرنسي كتب قصّة بعنوان Une nuit de Cléopâtre [14] (ليلة من ليالي كليوبترا)
- Bertrand D'Astorg، الكاتب الفرنسي المعاصر، ألّف Cléopâtre et la vieille Europe [15] (كليوبترا وأوروبا القديمة)
- Françoise Xénaxis، الكاتبة الفرنسية، ألّفت عام 1986 رواية -، Mouche toi, Cléopâtre... [16] (كفكفي دموعك يا كليوبترا).
- Robert Silverberg، ألّف رواية بعنوان Le nez de Cléopâtre [17] (أنف كليوبترا).

---

(13) Form plays by Bernard Shaw, pub. En 1900, Rewal New York 1928, Caesar and Cleopatra, p.p. 77-209.

(14) in Contes et Récits fantastiques, Paris Livre de Poche, 1994, 10 pièces dont «une nuit de Cléopâtre», p.p. 321-360 .

(15) Dans Les Noces Orientales, éd. Deuil, Paris 1980, p.p.52-65. وقد أدرج المؤلّف ص.2 من غلاف كتابه صورة شمسية لرسم من عمل G.P.Ricci يمثّل كليوبترا على صدرها أفعى، محفوظ بمتحف Louvre-Lauros Giraudon.

(16) Ed. de la Seine,France 1987.

(17) Gallimard, Paris 2001.

IV - صورة كليوبترا في الشرائط المصوّرة (Bandes dessinées) :

أهمّها عمل بعنوان Astérix et Cléopâtre [18] (استيريكس وكليوبترا) من إعداد الفنّانين الفرنسيّين : René Goscinny نصّا. و Albert Uderzo صورة

V - صورتها في السينما :

خصّت بأفلام كثيرة أشهرها شريط سينمائي من روائع الأفلام الأمريكيّة بعنوان Cleopatra (كليوبترا) [19] يدوم عرضه أربع ساعات وثمانيَ وعشرين دقيقة.

VI - صورتها في الغناء والموسيقى : [20]

مظاهرها عديدة وأشكالها متنوّعة في أوروبا من آخر القرن السابع عشر إلى عصرنا وفي العربية من بداية القرن العشرين إلى يومنا تصنّف كالتالي :

- حواريات غنائيّة
- أوبيرات
- فواصل سمفونية

---

(18) Ed.France-Loisir, Paris 1965.
Ed. de la Seine, France, 1987
- Gallimard, Paris 2001.

(19) إنتاج Darryl F. Zanuck وWalter Wanger بمؤسسة 20th Centry-Fox ووزّعت فيه الأدوار الرئيسية على النحو التالي :
Elizabeth Taylor دور كليوبترا
Rex Harrisson دور يوليوس قيصر
Richard Burton دور انطونيو

(20) راجع فيها خاصّة : Le nouveau dictionnaire des œuvres ...,op. cit.

تضاف إلى ذلك صورها المستلهمة في الشعر وضروب أخرى غير المذكورة من النثر وفي أعمال الإشهار الفنّي والتجاري المختلفة المظاهر وقد جرت كليوبترا مثلا في قوّة التأثير وصنع الحدث في السياسة والتاريخ منذ أن قال فيها الفيلسوف الفرنسي باسكال Pascal قولته الشهيرة : "لو كان أنف كليوبترا أصغر ممّا كان عليه لتغيّر وجه الأرض كلّه" [21].

وعادت كليوبترا إلى مصر مع أحمد شوقي مرّتين [22] كان لها فيهما وجهان متقابلان متناقضان مختلفان في النصّ وفي نوع الكتابة وجنس الأدب. عادت في لمسات شوقيّة : غربيّة في الوجه الأوّل وفي الثاني شرقية.

صوّرها أوّلا في قسم من قصيدته الطويلة "مصر" وهي في تعريفه "قصيدة تاريخية تتضمّن كبار الحوادث في وادي النيل، من يوم أن قام،

(21) - ذكر كليوبترا في ثلاثة مواضع :
Pascal, Pensées dans œuvres Complètes, II, p.p. 541-1082, Bibliothèque La Pléiade, Gallimard, Paris 2000, éd. présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, V. fragments 42, 183 et notamment 392 où il conclut : «Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé».

(22) واستلهمت سيرتها في الأدب العربي بعد شوقي في أعمال كثيرة من اقربها إلى عهده مسرحيّة اسكندر فرح كليوبترا، انظر إبراهيم حمادة، مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية، مجلّة فصول المصرية، ج 1، شوقي وحافظ، 1982، ص. 171، كما صدرت لها صورة مترجمة عرّبها محمد عوض إبراهيم عن مسرحيّة شكسبير، دار المعارف، مصر، د.ت. وقد "ظهرت بعد وفاة شوقي بسنين طويلة" حسب مندور حيث أضاف قائلا:" لم نعثر لها على ترجمة عربية سابقة" (المرجع السابق الذكر، ص. 65)، وصورة أخرى عرّبها لويس عوض، مسرحيات عالمية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر 1968، إلاّ أنّ طه وادي ذكر لمسرحيّة شكسبير هذه ترجمتين قال أعدّتا "قبيل تأليف شوقي لمسرحيّته" : إحداهما لمحمد حمدي والأخرى لناشد لوقا" (انظر كتابه شعر شوقي الغنائيّ والمسرحيّ، ط. 5، دار المعارف، مصر 1993، ص. 74).

إلى هذه الأيّام" [23] قالها في مؤتمر المستشرقين الذي انعقد في مدينة جينيف في سبتمبر 1894 وكان مندوبا للحكومة المصريّة فيه. وتقيّد فيها بتاريخ كليوبترا الذي كان يعتبر "ثابتا"، مختصرا الأحداث، أمينا في الرواية، غير شاكّ في خبر ولا ناقد وجهة نظر.

فإذا كليوبترا في شعره أنثى ضيّعت ملك البطالمة بالإسكندرية إشارة من الشاعر إلى انقراض دابر البطالمة بنهاية كليوبترا، وقد كانت ضيّعت انطونيو "قيصر البريّة" بأن استعبدته بسحرها في السلم وخذلته بانسحابها في الحرب، وهي "أنثى صعب عليها الوفاء"، ولا يستغرب الشاعر الشرّ من هذه الأنثى التي اتخذتها روما كبش فداء يوطّئ لها الطريق إلى بسط نفوذها على مصر، وهي أنثى تفشّى الفساد في عهدها وانتشرت الغواية وغلبت الأهواء، لم تصب بالخداع نجحا ولكن بفتنة كانت تحذق لعبتها، فهي الخادعة المخدوعة، قال :

لمْ تُصبْ بالخداع نُجْحًا ولكنْ　　　خَدَعُوها بقولِهمْ حسناءُ [24]

ولئن قدرت كليوبترا على انطونيو فإنّها لم تقو على اكتافيوس "بطل الدولتين"، دولة الغرب ودولة الشرق، فخسرت كلّ المعارك فانتحرت بسمّ الأفاعي فإذا هي "رقطاء أراحت منها الورى رقطاء" وإذا انتحارها كان على خيبة لا عن فداء، عن صَغار لا عن بطولة. كانت ذات مكائد وذات دهاء، ولروما ذات ولاء، روما عاصمة الغرب التي أيّدتها على أنّها تابعة لها، وناهضتها عندما تمرّدت عليها. والنتيجة من كلّ صنيع كليوبترا أن ضاعت مصر وآل أمرها إلى الأعداء.

(23) هي قصيدته المعروفة بـ "كبار الحوادث في وادي النيل"، وهي أطول قصائده في الشوقيات وتبلغ 264 بيت وقد صدّر بها ديوانه (I، 17 - 33) ويستغرق القسم المعنيّ فيها 21 بيتا من ب. 112 إلى ب. 132.

(24) عجز البيت مضمّن، أصله طالع قصيدة لشوقي شهيرة نظمها بين 1891 - 1893 حيث قال :

خدعوها بقولهم حسناء　　　والغواني يغرّهنّ الثناء

إلاّ أنّ شوقي بعد نحو عشرين سنة من تقديمه كليوبترا على هذه الصورة السلبيّة في شعره التاريخي، يعيدها إلى مصر ثانية في مسرحيّته **مصرع كليوبترا** في صورة إيجابية، مستلهما الجزء الأخير من سيرتها، متخلّصا من الأخبار التي يُشكّ في ثبوتها، معيدا قراءة التاريخ قراءة نقدية "منتجة"، مختصّا بصفات تأوّلها للملكة المصريّة بناء على عناصر ثابتة لم تستثمر قبله حينا، متوسّعا حينا آخر في صفات ذكرت لها في التاريخ والثقافة دون أن تخطى بالتوسيع والتأكيد، مغيّرا وجهة النظر لصفات أخرى تغييرا جذريا طورا ثالثا، وصل به إلى حدّ قلب الصّورة من السلب إلى الإيجاب ومن الإنكار والتهجين إلى الإشادة والإعجاب، وما كان ذلك في مشروعه - إنجازا وتصريحا - إلاّ وضعًا لشخصيّة كليوبترا في إطارها الصحيح من التاريخ، فإذا هي في تقديره ملكة وطنيّة، أنثويّة، شاعرة، فدائية تموت ليحيا الوطن.

وطنية كليوبترا :

قدّم شوقي كليوبترا في مسرحيّته في صورة ملكة مصريّة وطنيّة، تنتمي إلى مصر وتعتزّ بمصريّتها وتناضل من أجل استقلال بلادها وتضحّي بالنفس من أجلها. وفي موقفه هذا معارضة بالمعنيين: الأدبيّ النّقدي والفكريّ النضاليّ للصورة التي رسمها لها بلوتارك في تاريخه وللصور الأدبيّة المتنوّعة الكثيرة التي استلهمت منها في الثقافة الغربيّة.

ومن المعلوم أنّ كليوبترا لا يجري في عروقها دم مصريّ ولكنّها من أسرة حكمت مصر طيلة قرون ثلاثة كانت حريصة فيها على أن تجعل من الإسكندرية عاصمة الشرق تنافس روما عاصمة الغرب في وقت إن لم يكن مفهوم الوطنية قد تبلور فيه بالقدر الذي يجعل الحديث عن نزعة وطنية عند أيّ قائد من القوّاد أو شعب من الشعوب حديثا مشروعا فإن الشعور بالانتماء إلى مكان معيّن والاعتزاز به والعمل على

استقلاله والدفاع عنه والإعلاء من شأنه وخوض الحروب للحفاظ على مكاسبه وقبول التضحية من أجله. جميعها عناصر لا تمنع - من وجهة نظر شوقي وهو يكتب في القرن العشرين وحتّى من وجهة نظر المؤرّخ الموضوعي - أن يكون تأويلها بالنزعة الوطنيّة.

كتب شوقي مسرحيّته **مصرع كليوبترا** إذن لإنصاف كليوبترا وليردّ لها اعتبارها أمام التاريخ وليدافع عن سمعتها وقد قال - أو أوحى بأن يكتب أنّه قال - : " إنّ هذه الملكة لا يبعد أن يكون المؤرخون ظلموها، وحفّزني الإنصاف إلى وضع رواية | يعني مسرحية | عنها، لأنّني رأيت أنّ الملكة التي تنال تلك الشهرة الواسعة لا يمكن أن تكون كما وصفها أعداؤها. ولقد وجدت أن منشأ تشويه سمعتها قد أتى ممّا كتبه المؤرّخ بلوتارك - وهو من صنائع حكّام الرومان - فأمعن في الحطّ من شأنها، مسوقا بأغراضه. وعن بلوتارك أخذ كثير ممّن جاؤوا بعده، فرأيت أن أكشف اللثام عمّا طمسته الأغراض والأكاذيب، وأرفع عنها كثيرا من التقبيح والتشويه، وأجلوها بقدر ما استطعت في صورة أقرب من الحقيقة. ولم أبالغ كما بالغ بعض المؤرّخين فأجعلها بريئة من كلّ عيب، وأنسب لها ما نسبه غيري من فضائل روحيّة ودينيّة" (25).

ولئن اعتبر كثير من نقّاد شوقي في **مصرع كليوبترا** كمحمد مندور أنّ شوقي "لم يخرج ... على أصول الفنّ المسرحيّ ومواضعاته في معالجة التاريخ" فإنّ فريقا منهم جرى مجرى مندور في مؤاخذته أمير الشعراء على أنّ هذه الملكة البطليميّة ليست إلاّ "ملكة حكمت مصر" وأنّها يونانية الأصل ولم تكن مصريّة بل سليلة الغزاة الذين ظلّوا دائما - وإن استقلّوا بحكم مصر - يستعلون على المصريّين، ويشعرون إزاءهم بعزّة الغزاة "وأنّ أسرة البطالمة ذاتها قد اشتهرت "بالقسوة والغدر والانحلال" وذلك لا يفسّر إلاّ بأنّ شوقي ظلّ" يرى في ملوك مصر

(25) أورده كامل زهيري في مقاله «رباعيّة الهلال»، مجلة الهلال، العدد المذكور، ص 7.

بؤرة الوطنية ورمزها الأوّل، حتّى خيّل إليه أنّ دفاعه عن ملكة حكمت مصر يعتبر دفاعا عن الوطنيّة المصريّة" [26] لكنّ فريقا آخر من الدارسين كصلاح عبد الصّبور يقرّون بمصريّة كليوبترا بل وبوطنيّتها وبمشروعيّة وجهة نظر شوقي في **مصرع كليوبترا**، قال عبد الصّبور : "أليس المؤلف المصريّ إزاء هذا الاضطهاد الصّارخ لهذه الملكة المصريّة بحكم القرون الثلاثة التي قضّاها أجدادها العظماء في ضفاف النيل مستقلين عن كلّ نفوذ أجنبي أبرياء إلاّ من العمل المتّصل لمجد مصر ورفاهيّتها مُستحيلة دماؤهم قطرة فقطرة إلى دماء مصرية خالصة على توالي الأيّام؟ أليس المؤلّف المصريّ في حلّ - ما دام البحث العلمي يكشف بين الحين والحين في هذا التاريخ المتّهم عن حلقات ضائعة أو أوهام أنزلت منزل الحقائق - من إنصاف هذه المصريّة المضطهدة ... ولو إلى الحدّ الذي يتّفق مع هيكل هذا التاريخ المجرّد، و لا يحرمها على الأقلّ من سموّ الغاية ونبالة القصد ؟ "

لكن عبد الصّبور يعتبر أنّ شوقي - بلا شكّ - "يدافع في هذا الحديث عن مصريّته هو" ويرى عبد الصّبور ما رآه مندور من أنّ شوقي يدافع عن "مصرية الأسرة المالكة التي كان يعيش في ظلها" [27].

ومن الثابت عندنا أنّ شوقي في مسرحيّته من حيث اختار أن يدافع عن مصريّة كليوبترا ووطنيّتها كان يهدف أيضا إلى الدفاع بشكل غير مباشر عن وطنيّته هو وقد اتّهم في وطنيّته ومن غير المستبعد أن يكون مدافعا أيضا عن كليوبترا "لأنّها ملكة وهو شاعر الملوك يمدحهم ويخلّد أعمالهم" [28] لكن من الإجحاف القول بأن كليوبترا "ملكة أجنبيّة دخيلة على

---

(26) المرجع السابق الذكر، ص. 72 وقبلها ص. 68.

(27) المرجع السابق الذكر، ص. 129.

(28) الجيل بطرس سمعان، صورة المرأة في مسرحيّات احمد شوقي، مجلّة فصول، شوقي وحافظ، I، ص. 187.

مصر" بحيث لا ينبغي احتسابها في عداد المصريين وأنْ لا وطنيّة لها إذ هي سليلة أسرة حاكمة شرّيرة اشتهرت بالقسوة والغدر والانحلال ... وكلاهما قول مندور فهل صفا لكائن مهما كان دم ؟ وهل سلمت سلالة من عيب حتّى لا تكون الوطنيّة إلاّ حيث يتأكّد الصفاء الخالص وتضمن السلامة التّامة من العيوب الأخلاقية غير التي تمسّ بجوهر الوطنيّة ؟ !

ومن غير المسلّم به عندنا رأي من يرى - وإن كان أصحابه كثرا - أنّ الفترة المتأخّرة من حياة شوقي التي تلت عودته من المنفى هي أكثر فترات حياته اشتغالا بالشعور الوطنيّ، ومن الخطإ في حقّ الشاعر وتاريخ الأدب معا القول بأنّ شوقي "كتب مسرحيّاته فيما بين 1927 و 1932 ... تلك السنوات التي كانت ضمن فترة زمنيّة نشطت فيها حركة تحرير المرأة في مصر بشكل واضح وارتبطت هذه الحركة بتيّار التحرّر الوطنيّ والوعي القوميّ بشكل عام" (29).

وبما أنّ دفاع شوقي عن وطنيّة كليوبترا يلتبس بدفاعه عن وطنيّته وجب أنّ نحلّل موضوع الوطنيّة في نصّه المسرحيّ المدروس وأن نحقّق قبل التحليل في موقف الشاعر من هذه القضيّة في حياته وفي سائر أدبه.

فقد سجّل شوقي مصريّته - بعد ثبوتها في دفاتر الحالة المدنيّة - في سجلّ ترجمته الذاتية، وأكّد معها وطنيّته وذلك في المقدمة الطويلة التي كتبها لديوانه حين أعدّه للنشر لأوّل مرّة سنة 1898، قال : "أنا إذن عربيّ تركيّ، يونانيّ شركسيّ، لجدّتي لأبي، أصول أربعة في فرع مجتمعة، تكفله لها مصر، كما كفلت أبويه من قبل. وما زال لمصر الكنف المأمول والنائل الجزل، على أنها بلادي، وهي منشئي ومهادي، ومقبرة

(29) المرجع السابق، ص. 183.

أجدادي. ولد لي بها ولدان، ولي في ثراها أب وجدّان ... وببعض هذا تحبّب إلى الرجال الأوطان ... أمّا ولادتي فكانت بمصر القاهرة..." [30]

فقد حرص الشاعر في هذا التعريف على تدقيق أصوله وتعيين مصر - المكان الذي اجتمعت فيه - وعيشه بمصر وحبّه لها واعتزازه بانتمائه إليها. فإذا مصر هي المحور الجامع لأصوله الأربعة المختلفة وهي المجال الذي أحبّ، وعاش فيه ونشط وأنجب، فمنه نحت كيانه واستمدّ مقوّمات هويّته.

وعندما اتّهم شوقي في وطنيّته "وطعن اللواء عليه" عام 1908 ردّ برسالة [31] رقيقة دافع فيها دفاعا جميلا حازما عن نفسه ملقّنا خصمه درسا طريفا في الوطنيّة ومعناها ملخّصه أنّ الوطنيّة صفة قارّة في الانتماء إلى الوطن تكتسب بالكفاح المستمرّ من أجل إعلاء شأنه وليست حالا عرضية تظهر في بعض الظروف وتغيب وهي عنده أشرف من العرض كالكفاح الذي نذر إليه نفسه في عطائه الأدبيّ وعمله فيه على تربية النشء من أبناء الوطن على الأخلاق الفاضلة وتعليمهم أحسن التعليم وفي تضخيم رصيد المؤسسات العلمية، مصادر الحياة الحقيقية بالمعارف أدبا وعلما وفي تحسين صورة الوطن ورفع رايته في الداخل والخارج وتخليد أبطاله المفقودين وتمجيد أعلامه من الوطنيين الأحياء وكذلك في استهداف جميع فئات الشعب بالكلمة الطيّبة والعمل الخيّر وبالجملة في العمل لصالح الوطن من الأساس.

وأغلب ظنّنا أنّ شوقي وضع مسرحيّته **مصرع كليوبترا** في صيغتها الأولى بين سنتي 1907 و 1914 في وقت قوي فيه اتهامه في

---

(30) نصّ المقدمة في كتاب طه وادي، ص. 170، وقد كتب شوقي المقدّمة قبل أن ينجب ابنته أمينة.

(31) محمد صبري، الشوقيات المجهولة، II، مطبعة دار الكتب، القاهرة 1962، نصّ رسالة الشاعر وتعليق صبري عليها : ص.ص. 100 - 102.

وطنيّته اتّهاما ذكّره بالموقف السائد في التاريخ والأدب من كليوبترا، إذن في طور بعيد كلّ البعد عن طور قوّة الحركة الوطنية بمصر وحركات التحرير عامّة بخلاف ما يعتقد الكثيرون، لأنّ أوّل نشرة **لمصرع كليوبترا** كانت في صيغتها الأولى بتاريخ 1917 [32] وشوقي كان في ذلك التاريخ نزيل الأندلس، وليس فيما كتبه بالأندلس ولا في ما كتب عن نشاطه في منفاه الذي بدأ عام 1914 ما يمتّ بصلة إلى المسرحية في تاريخ التأليف.

كلّ ذلك يبيّن أنّ الوطنيّة ليست شعورا غمر شوقي في أواخر حياته فحسب وأن الدافع لتأليف مصرع كليوبترا ليس حركات التحرير الوطني التي قويت بمصر بعد ثورة 1919 ولئن كان الشاعر قد تأثّر بحركات التحرير إبّان ظهورها كحركة تحرير المرأة التي أحدثها قاسم أمين بكتابيه تحرير المرأة (1899) والمرأة الجديدة (1901) فلقد كان شوقي - بشعره ومسرحه - من روّاد هذه الحركة السّابقين لا من التابعين فيها اللاّحقين.

ومن بعد ومن قبل فإن هدف شوقي العامّ في مسرحه الجادّ - على حدّ عبارة إبراهيم حمادة - إلى جانب تمجيد النبل العربيّ في **مجنون ليلى** (1916) **وأميرة الأندلس** (بين 1915 و 1918) **وعنترة** (1932) هو تمجيد الوطنيّة المصرية وذلك في مسرحيّاته الثلاث التي استلهمها من تاريخ مصر القديم والحديث : بداية من عام 1893 تاريخ تأليفه مسرحيّة **علي بك الكبير**. والذي يؤكّد ذلك أن بطلاته في مسرحيّاته الثلاث التي استلهمها من تاريخ مصر القديم والحديث، وهي - على التوالي - آمال في **علي بك الكبير**، وكليوبترا في **مصرع كليوبترا**، ونتيتاس في قمبيز، جميعهنّ يضحّين من أجل الوطن.

(32) A. Boudot - Lamotte, thèse dactylo., Uni. Paris IV, Paris 1974, I, 13.

سيطر معنى الوطنية على مسرحيّة شوقي من أوّلها إلى آخرها، محلّلا على لسان كليوبترا بدرجة أولى في كثير من المواضع، مركّزا على ولائها لمصر، وبدرجة أقلّ على ألسنة غيرها من الشخصيّات مشفوعا بمناقشة مفهوم الوطنية والعناصر التي تبنيه، مناقشة لا تخلو من إيحاء بمظاهر المصلحة الشخصيّة التي تنفيه.

فأوّل مقوّمات الوطنية التي تفهم من المسرحيّة الانتماء منذ الأجداد إلى الوطن باعتباره مكانا يولد فيه الإنسان ويحيا ويموت على خلاف مذهب من يرى أن الوطنيّة تستحقّ صفتها بالأصول العرقيّة. فهي صفة مكتسبة باختيار المكان لا صفة مؤكّدة بعامل الزمان، يتجلى ذلك في كلام حابي لزينون حيث أشار إلى ديون وليسياس عندما قال [92 و 94 - 95] :

أخي، هذا أثينيٌّ وخِلّي ذاكَ مَقْدُونِي
...كِلا الخلّين ذو جدٍّ بأرضِ النيل مدفونِ
فليسا في هوى مصرٍ وفي طاعتِها دونِي

وفي ذكر حابي "هوى مصر وطاعتها" إشارة إلى مقوّمين آخرين للوطنية هما حبّ الوطن والإخلاص له. وهو حبّ مطلق غير مقيّد بالمصلحة الشخصية ولا مشروط كالحبّ الزائف الذي كشفه تعريض أنشو - مضحك الملكة - بحابي الذي يتقلّب بين النزعات المصريّة واليونانية والرومانية بل والنّوبية والسودانية، تبعا لمصالحه الشخصيّة، وإيحائه بعدم إخلاصه في حبّ مصر، حين قال [112 - 114] :

فحينًا هو مصريّ وحينًا هو يونانِي
وفي مجلس يُلْيُوسَ وأنطونيوسَ رُومانِي
وإن لاقى أغا القصرِ فنوبيّ وسودانِي

وطبق منطق المسرحيّة الداخلي ينبغي أن يكون حبّ الوطن - بعد ذلك وقبله - أقوى أنواع الحبّ كالذي قاد كليوبترا إلى الغدر بحبيبها من أجل عزّة مصر لا كالحبّ الذي علق بنفس انطونيو فجعله مرتبكا بين الإخلاص لوطنه والقيام بواجبه من ناحية، والانسياق لعواطفه والتعلّق بملكة مصر عدوّة روما من ناحية أخرى. فانطونيو عندما يرى كليوبترا ساخطة على روما أشدّ السخط، مسيئة إليها بالغ الإساء لا يكاد يستاء من قولها ويستنكر قصدها حتّى تليّنه كلمات حبيبته في الحوار التالي ويسحقه حبّها سحقا فيودّ - وهو القائد الرّوماني الكبير - أنْ لو كان مصريّا، تابعا لملكتها وفيّا حيث يتّضح أنّ حبّه كليوبترا أقوى من حبّه وطنه | 401 - 407 | :

كليوبترا (ضاحكة) :

حَبْرَا أعندكَ سِحْرٌ   يَشُلُّ طاغوتَ روما ؟
ويَجعلُ الناسَ فيها   حجارةً ورسوماً ؟

(القوّاد الرومانيّون يدمدمون)

انطونيو :

سيّدتي، لا تجرحي قوّادي   ولا تنالي بالأذى أجنادي
وقلّلي السّخط على بلادي

كليوبترا :

انطونِيُو ما أنتَ رُومانيٌّ   ألم تقلْ إنّكَ لي جنديٌّ ؟

انطونيو :

بَلَى، وددتُّ أنّني مصريٌّ   وأنّني تابعُكِ الوفيٌّ
ما في سوى رضاكِ لي مُضِيٌّ

ومن معاني الوطنيّة أيضا التعلّق بأشيائه والحنين إلى معالمه. ظهر بعض ذلك في شخصيّة كليوبترا عندما أشادت بالخمرة المصريّة حيث قالت [474 - 475 و418] :

قيصرُ، ذي سلافةُ الفيّومِ تُنمَى إلى عقائلِ الكرومِ

....

دِنانُ مصرٍ لا دنانُ الرّومِ

ولم يظهر مثل ذلك في شخصية انطونيو إلاّ في الوقت الذي بلغ فيه حدود اليأس وأوشك أن يضيع منه كلّ شيء، قال وهو جريح في لحظة من وعي الضمير واستشعار سوء المصير يتذكّر أربُعَه بروما مؤثرًا شطّ تِيبَر النهر الذي يشق روما، على ضفاف النيل [645] :

ذكرتُ برُوما أربُعي وملاعبي وأينَ ضِفافُ النيل من شَطّ تِيبَرِ !

لكنّ الوطنيّة تتّسع دائرتها وتقوى حدّتها عندما تتمثل في الولاء للوطن والذود عن حياضه والتضحية بالنفس من أجل عزته وجميع هذه المعاني ممّا جاء في تدخلات كليوبترا في مجالات الحياة المصوّرة في القسم الأوّل من المسرحيّة وكذلك في "موقف الموت" في القسم الثاني منها. ففي آخر بيت من مطارحة طويلة لها تؤكّد أنّ انسحابها من المعركة مهزومة - وقد غدرت بانطونيو - كان منها موقفا وطنيّا فيه كسر لشوكة روما وحماية لمصر، قالت [161] :

مَوْقِفٌ يُعجب العُلا كنتُ فيه بنتَ مصرٍ وكُنتُ مَلْكةَ مصرِ

وتظهر وطنيّة ملكة الإسكندرية في خاتمة مطارحة أخرى لها حيث تؤكّد ولاءها لمصر وتنصّلها من روما ومن حضارة الرومان في ذات المقام الذي تؤكّد فيه تعلّقها بانطونيو وهو القائد الروماني العظيم، قالت موازنة بين الحضارتين الشرقية والغربيّة [360 - 362] :

مصرُ إن أوْلَمَتْ سمت بالأغاني درجات وأسمت الأشعارا
لا تسيروا على ولائم روما سَرَفًا في الفسوق واستهتارا
كلّما أولمت أساءت إلى العقل وجرّتْ على الحضارة عارا

وعندما يلوح شبح نهاية الملكة تقوى بنفسها عزّة الوطن وتعبّر لأنوبيس عن خوفها من أن تقاد إلى روما سبيّة لو عاشت مع الهزيمة، فيداس عرش مصر فتقول [735 - 736] :

أبي لا العزلَ خفتُ ولا المنايا ولكنْ أن يسيروا بي سبيّا
أيُوطأُ بالمناسم تاجُ مصرٍ وثَمّتَ شعرةٌ في مفرقَيّا ! ؟

ثمّ ترثي نفسها صادحة بولائها لمصر [886] :
نَجمي يحدّثني بوشْك أفوله إسكندريّةُ هل أقولُ وداعا ؟

قابلةً التضحية من أجلها، مصمّمة على أن تنتحر، مصرّة بذلك على أن تنتصر قالت مخاطبة شرميون وصيفتها [898 و 903 - 905] :

إذنْ فاذكري أنّ خصمي العتيدَا خاف انتحاري ويَخشى الهربْ
... يُحاول قيصرُ منّي المحَال ويذهب في غير وجه الطّلَبْ
يريدُ ليعرضني في غدٍ على شعب روما كأنّي سَلَبْ
ويفضحُ مصرَ وسلطانَها وتاجَ العصور وعرشَ الحِقبْ

حتّى تقول وهي تنتحر بسمّ الأفاعي [1110 - 1114 و1123] :

سطتْ رومَا على مُلكي ولَصّتْ جواهرَ أسرتِي وحُليَّ آلِي
فرُمتُ الموتَ لم أجبنْ ولكنْ لعلَّ جلالَه يَحمِي جَلالِي

فلا تمشي على تاجي ولكن على جسدٍ ببطنِ الأرض بال
وقد علم البريّةُ أنّ تاجي نمَتْهُ الشمسُ والأُسَرُ العوالي
يطالبني به وطنٌ عزيزٌ وآباءٌ ودائعهم غوالِ
... أموتُ كما حييتُ لعرش مصرٍ وأبذُلُ دونَهُ عرشَ الجمَالِ

علما بأنّ وطنيّة كليوبترا في مسرحية شوقي تبلورت في الجملة عبر الموازنة الصريحة والضمنيّة التي نفهم أنّها قامت في ذهنها بين الحضارة الرومانية الغربية المنحلّة الأخلاق والحضارة المصرية الشرقيّة السّامية الأخلاق، ولذلك لم يسكت الشاعر عن أنانيّة كليوبترا في وطنيّتها. ففي مسرحيّته مواقف للملكة تنكر فيها أن يكون الولاء لغير مصر حتّى من قادة الرومان الذين يعجّ بهم قصرها، ممّا جعلها تحاول قطع وشائج انطونيو بروما وربّما كان ذلك من الشاعر سعيا إلى تقوية الصراع النفسي في شخصيتها، ولا نشك في أنّ الذي دعاه إلى ذلك ما لاحظه في صورة كليوبترا التي رسمتها لها الثقافة الغربيّة تاريخا وأدبا من شبه السكوت عن ولائها لمصر من ناحية، ومن إصرار على تحقيق إنكارها ولاء انطونيو لروما من ناحية أخرى ولا سيّما مع شكسبير في مسرحيّته.

وما يجدر بنا أن نذكره إضافة إلى ذلك أنّ الوطنيّة التي دافع عنها شوقي في وصف شخصيّته هو، وكذلك في نحت شخصيّة كليوبترا - وكان في كليهما صادقا فيما نعتقد - إنما هي وطنيّة مبدئية خاصّة، أدبيّة هادئة، لا وطنيّة شعبيّة عامّة، ولا ماديّة ثوريّة. وقد أوخذ على انه لم يوسّع دائرة الوطنيّة في **مصرع كليوبترا** لتشمل الشعب المصري فتكتسي إشادته بمصر وبمجد مصر حينئذ المعنى الذي يراد أن يرتقي إليه، قال مندور: "الإشادة بمصر وبمجد مصر كانت تفهم وتتحقّق لو أنّ

المؤلّف أظهر إخلاص الشعب المصريّ وغيرته على وطنه وتفانيه في سبيله، لا دهاء ملكة مصر وطموحها الذي لا يتورّع عن أيّة وسيلة مهما انحطّت. ومنذ مطلع المسرحيّة تسمع من يصف الشعب المصريّ بأنّه شعب أبله يصفق (لمن شرب الطّلا في تاجهم وأحال عرشهم فراش غرام) كما يصفه بأنّه (ببّغاء عقله في أذنيه) وتمرّ تلك الأوصاف دون أن تلقى ردّا من أيّ مواطن مصري" [33].

وممّا أوخذ عليه أمير الشعراء أيضا أنّ اختياره الدفاع عن ملكة مصر وردّه لها اعتبارها وحرصه على أن تسيطر صفة الوطنيّة في شخصيتها على مسرحيّته أضعف عمله الفنيّ من الناحية الدراميّة إذ صرفه عن تعميق تحليل النفسيّة وتصوير الصراع والغوص في عناصر الإنسان، ممّا كان أجدر بالمأساة من التغنّي بالنزعة الوطنية ولو مع تنويع المشاهد والسّياقات.

أنثويّة كليوبترا :

ممّا يفسّر به تأخّر ظهور المسرحيّة في الأدب العربي أنّ هذا الجنس الأدبيّ المركّب البنية، المعقّد شبكة الدلالة، أساسه تصوير حياة الإنسان في علاقته بغيره من النّاس ولا سيّما علاقة الرجل بالمرأة، فلا يمكن أن ينشأ المسرح في مجتمع يعيش نصف أفراده في عزلة عن النصف الآخر. ولذلك لم تأخذ المسرحيّة في الظهور في العربية إلاّ عندما توفر لها المناخ الثقافيّ والفكريّ الذي يسمح بذلك في الشام

(33) محمد مندور، المرجع المذكور، ص. 34.

ومصر أوّلا حيث توفّر بالفعل للمرأة قدر من الحرية وفرص التعليم والعمل والحياة الكاملة (34).

وليس الانتقال من الشعر الغنائي إلى الشعر الدراميّ - رغم كثرة رواسب الغنائية في مسرحيات البدايات في العربية - إلاّ "محاولة للخروج من الذات الفرديّة، وهو محاولة أيضا جادة بكلّ تأكيد لوضعها داخل إطارها الحقيقي، أي داخل شبكة العلاقات الاجتماعية والتاريخية، والتي هي شبكة دقيقة جدا وبالغة التعقيد والحساسية. إنّ الأمر لم يعد يتطلّب من الشاعر أن يغني أفراحه وأحزانه، كما أنّ حيّز مشاهداته أصبح أكبر وأخطر، وبذلك أصبحت شهادته التاريخية مسؤوليّة حقيقية، وبهذا أصبح الآخر موجودا في هذا الشعر، ليس فقط كمعشوق يتغزل به في الغزل، وليس كممدوح، ينتظر عطاؤه في المديح، وليس كخصم، توجّه له السخرية في الهجاء، ولكن كمواطن وكإنسان، يقاسمنا الظرف التاريخي، ويقاسمنا نفس إكراهات الواقع" (35) فالأدب المسرحيّ أدب تغيير قبل أن يكون أدب تأثير، وهو أدب للتلاقي وأساسا مع المرأة لا أدب للتلقّي المجرّد.

هذه الحقيقة وهذا الشعور كانا قائمين في نفس شوقي منذ عهد الدراسة بفرنسا وكانا يقويان في نظره شيئا فشيئا حتّى دخلت كتابة المسرحيّة في مشروعه الثقافي وأصبحت ركنا من برنامجه الأدبي النهضويّ وامتدّ تعاطيه المسرحيّة على كامل حياته الأدبية، وقد تأثر في

---

(34) انجيل بطرس سمعان، المرجع المذكور، ص. 185.

(35) عبد الكريم برشيد، المسرح الشّعريّ وقضايا المجتمع العربي الحديث، في مجموع "ندوة الشعر المسرحي". مؤسسة يماني الثقافية، القاهرة، 2000، ص. 172.

ذلك بالآداب الغربية التي اطلع عليها وبمظاهر التحرر التي شاهدها في مجتمعاتها قبل أن ينخرط في سلك الداعين إلى تحرير المجتمعات العربية بدءا بتطوير التعليم وتحرير المرأة، متفاعلا - في آخر حياته - مع حركات التحرير العامّة التي عرفتها مصر بعد ثورة 1919 الشعبية.

وحقيقة الأمر عند من يكتفي بالظاهر أنّ نشأة المسرحيّة في العربية مع النزعة إلى الانتقال في تجربة الشعر من الغنائيّة إلى الدرامية لا تعدو أن تكون صنعة من قبيل سحب الصور المطابقة للأصل أو من قبيل الاستنتاج لا يختلف فيه الفرع عن الأصل إلاّ في المكان والزمان واللغة والوقائع أمّا الجنس والهيكل وقواعد الكتابة فمنقولة جزئيا أو كلّيا. لكنّ التحقيق يكشف أنّ المسألة لا تحكمها الآلية، إذ لم يكن من الهيّن على الشاعر - مهما يكن قديرا كشوقي - أن يصوّر حياة الإنسان في علاقته بغيره ولا أن يحضره في مسرحه باعتباره إنسانا لا مجرّد معشوق أو ممدوح أو مهجوّ ... في ظرف تاريخيّ لم ينضج فيه المجتمع العربي و لا نشطت فيه حركات التحرّر بالقدر الذي يهوّن على الشاعر بناء المسرحيّة ويمكن القارئ من تقبّلها واستساغتها.

كان شوقي مدركا أدقّ الإدراك أنّه في إقباله على تجربة المسرح كان هاجما على جنس أدبيّ دخيل على العربيّة وأنّه مطالب من تلقائه بأن يعنى في مسرحيّاته بتبيئها في المجتمع الشرقي العربي المصريّ تبيئا يعني ضمان تأقلم الأدب بالإطار وتكيّف النصّ بالظرف وتحقيق توظيف جديد للجنس الأدبيّ وإضافة ملحوظة في البنى والرؤى، أي أنّ التبييئ المقصود - في كلمة - يعني الإبداع الذي يقرب معناه من معنى الخلق والإنشاء.

لكنّ لشوقي من وراء تعاطيه المسرحيّة هدفا أخفى وأخطر فيما نرى، هدفا يتجاوز إغناء الأدب العربي بجنس أدبيّ لم يكن له عهد به من قبل، ويتجاوز تبيئه له في العربية بما يجعله حالاّ فيها حلولا طبيعيّا لا مسقطا ولا مصطنعا إلى تلبية واجب النهضة بالأدب العربي نهضة شاملة متكاملة. إنّ هدفه الأسمى من كتابة المسرحيّة في نظرنا هو أن يخدم العرب في جنس من البشر ممثلا في المرأة عن طريق خدمة العربية في جنس من الأدب ممثلا في المسرح، وذلك لا باعتبار المرأة عنصرا لازما للمسرح عموما، أو باعتبارها - وقد تدرّجت نحو التحرير - إنسانا من أصلح ما يقوم به تصوير حياة الإنسان في علاقته بغيره خصوصا، ولكن باعتبارها كيانا جديرا بأن يخصّ بأدب يكتب بدرجة أولى لها : تكون من شخصيّاته وتقف فيه ندّ الرجل وتكون من المتفرّجين على عروضه ... كلّ ذلك في انتظار أن تتولى المرأة بنفسها تعاطي الأدب كالرجل، علما بأن المساواة في تعاطي الأدب بينهما لم تتحقّق في العربية حتّى في عصرنا ولا هي متحقّقة اليوم في كثير من الثقافات الأجنبية المتقدّمة.

ولكن ما معنى أن تخصّ المرأة بأدب يكتب لها؟ وهل المسرح هو ما كان شوقي ينشده من أدب يكتبه للمرأة لا غيره من ألوان الأدب ؟ لعلّنا نجد الإجابة - المقنعة إن لم تكن القاطعة - عن هذين السؤالين فيما ترجم به لذاته مقدّما لشوقيّاته (1998)، ففي رسالته التي كتبها مدافعا عن وطنيّته (1908) ثمّ في النظرات التحليلية التي كتبها - أو أوحى أن تكتب ملحقة بمسرحيّته **مصرع كليوبترا** (1917) - حيث يتأكّد أنّ هذه المسرحيّة في تقديره من الأدب الذي يكتب للمرأة.

تحدّث شوقي في المقدّمة التي أعدّها لديوانه حين أعدّه للنشر أوّل مرّة سنة 1898 عن نشاطه زمن طلبه العلم بفرنسا وفسّر كيف جاء إلى وضع الحكايات أو الأساطير - وكلاهما مصطلحه - وقصّ خبر الأزمة التي كان يعانيها وهو يذهب في الشعر كلّ مذهب ويأمل أن يتعاون هو والشاعر خليل مطران "على إيجاد شعر للأطفال والنساء" قال : "جرّبت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير" ... وأتمنى لو وفّقني الله لأجعل لأطفال المصريّين مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدّنة منظومات قريبة المتناول يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم.

والخلاصة أنّي كنت ولا أزال ألوي في الشعر على كلّ مطلب، وأذهب من فضائه الواسع في كلّ مذهب ... وهنا لا يسعني إلاّ الثّناء على صديقي خليل مطران صاحب المنن على الأدب، والمؤلّف بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر وبين نهج العرب، والمأمول أنّنا نتعاون على إيجاد شعر للأطفال والنّساء..."

فالحكايات هي نوع الشعر الذي كتبه للأطفال، أمّا الأدب الذي كان يأمل أن يخصّ المرأة به فلم تكن ملامحه في ذلك الوقت قد تبلورت في ذهنه بعد. إلاّ أنّ بحثه عنه متواصل إذ أضاف قائلا : "على أنّي لا أستصعب في مصر اليوم صعبا، بعد ما علمت أنّ كثيرا من المخدرات في العاصمة أصبحن يرقبن ساعة ظهور الجرائد بصبر نافد ... إذن فالواجب على الكتّاب ورجال الصحافة أن يهيّئوا أسباب النجاح لهذا الميل الحادث، وعلى الأدباء والشعراء أن يعرضوا فاكهتهم على النساء مثل الرجال حتّى تصبح حبّات قرائحهم فيها من كلّ فاكهة زوجان" (36).

(36) منشورة في كتاب طه وادي المذكور، ص. 166.

ويعود شوقي إلى الحديث عن الأدب الذي يجدر أن يكتب للنساء بقدرما يكتب للرجال والأطفال في الرسالة الشهيرة التي ردّ بها على خصمه مدافعا عن وطنيّته مشيرا إلى قرب مأخذه وعموم نفعه واتساع رقعة تلقّيه دون أن ينصّ على جنسه إلاّ حين سمّى روايات أربع ألّفها - مع "الشوقيّات" - وهي نصوص حواريّة لا ترقى إلى مستوى المسرحيّة ولكنّها لا تخلو من بوادر الفعل الدرامي والحركة المسرحيّة المحتشمة، قال: "وطنيّتي أيّها الرئيس الكريم في "الشوقيات" قليلها الذي ظهر، وكثيرها المنتظر، وفي "عذراء الهند"، و"دلّ وتيمان"، و"لادياس"، و"بنتاؤور". ولو اطّلعت على واحدة من هذه الآثار، تقتنيها ربّات الحجال، وفهمها الرجال والأطفال، لعلمت كما علم كثير من العقلاء قبلك أنني كما وصفني المرحوم مصطفى [كامل] : (ذلك الغدير الصافي في ألفاف الغاب، يسقي الأرض ولا يبصره الناظرون)".

إلاّ أنّنا عندما نتأمّل في النظرات التحليلية الملحقة بنصّ **مصرع كليوبترا** بالذات نفهم أنّ الشاعر كتب مسرحيّته هذه للدفاع عن كليوبترا بل ليعطي الفرصة لكليوبترا تدافع عن نفسها من حيث هي امرأة أوّلا، ثمّ من حيث هي ملكة ثانيا. ومحمد غنيمي هلال ذهب إلى أبعد من ذلك عندما اعتبر أن شوقي أراد أن يردّ على الغرب الذين استلهموا كليوبترا في أدبهم "لا بوصفها ملكة بل بوصفها مصريّة شرقيّة". قال شوقي في النظرات التحليلية : "ظهرت حيّة النيل العجوز - كما نعتوها - في هذا التاريخ وعمدته بلوتارخوس، وفي معظم الروايات

التي استوحته واستقت من معينه في مظهر امرأة خطّالة متّهمة في عفّتها من حيث هي امرأة، ومتّهمة في جلالها وإخلاصها لبلادها من حيث هي ملكة" [37].

فالمسرحيّة تعطي للمرأة فرصة ظهورها شخصيّة تمثيلية فيها تتكلّم كما لو كانت شخصيّة حقيقيّة بكلام هو كلام الكاتب على لسانها أو هو كلامها بلغة الكاتب كلّ ذلك سواء.

أفليس المسرح هو الأدب الأقرب من الذي أراد أن يكتبه شوقي للمرأة بجميع الاعتبارات: الأدب الذي يكشف حقيقتها ويمكنها من الدفاع عن نفسها ويعاملها معاملة الإنسان ويحدّد علاقاتها مع غيرها من الناس وإن كان ذلك في لغة رجال كشوقي ممّن نذروا أنفسهم لطرح قضاياها مستلهمين شخصيّات التاريخ والواقع ؟

الحقّ أنّ شوقي لم يصرّح حرفيا بأنّ المسرح هو الأدب الذي ظل ينشده أدبا للمرأة، ولكنّ المسرح اعتمادا على القرائن التي جمعناها وفي غياب جنس أدبي آخر تكتمل فيه شروط اختصاصه بالمرأة يبقى الأدب الأقرب للنهوض بالمهمّة السامية التي رصدها شوقي له.

فليس من الغريب بعد ذلك أن نجد أربعا من مسرحيّات شوقي الثماني أبطالها الرئيسيّون من صنف النساء وعناوينها نسائية : **البخيلة** و**مصرع كليوبترا** و**أميرة الأندلس** و**الستّ هدى**، أمّا الأربع الباقية فمسرحيّات تشارك المرأة الرجل فيها البطولة: اثنتان تحضر المرأة في عنوانيهما تصريحا كما في "**مجنون ليلى**" أو تضمينا كما في "**عنترة**"، ولا معنى في تاريخ الأدب لكيان عنترة بلا عبلة كما لا معنى لحقيقة المجنون في غياب ليلى، والاثنتان الأخيرتان غابت المرأة من عنوانيهما وإن

---

(37) أورده في مقاله المذكور.

كانت الشخصيات النسائية في نصّيهما أجدر من الشخصيّات الرجاليّة بالتقديم في باب تقدير الدور الدراميّ. هذا شأن آمال في **على بك الكبير** وشأن نتيتاس في مسرحيّة **قمبيز**.

أمّا كليوبترا فإن ظهرت طيلة المسرحيّة ملكة عتيدة فأوّل ما كان قد دلّ به عليها أنّها هشّة الكيان في الأصل، لها ما للنساء من رقّة وعطف، ولين وضعف، إن كانت قادرة بذاتها على التحكّم في مصيرها ومصير مملكتها، صادقة مع نفسها في حقيقتها، فهي ليست في مأمن من خُبث الرجال، قالت تخاطب أنوبيس كاهنها الأكبر [738 - 741] :

كفى أيّها الشيخُ بَلْ هاتِ زِدْ   فما بيَ خوفٌ ولا بِي خَوَرْ
وإنْ تَكُ بي خِشْيَةٌ في النساءِ   فلي جُرأةٌ الملكاتِ الكُبَرْ
تَكلّمْ فليست سموم الأراقِمِ   في الخبث دون سموم البشرْ
فيا رُبَّ صَفْوٍ سَقَيتُ الرجالَ   فلمّا تَرَوَّوْا سَقَوْني الكدرْ

بل هي عاجزة عن تحسين صورتها في حياتها إذ لم تلق الإحسان من معاصرها فما بالك بها بعد مماتها. وقد صوّرت ذلك أحسن تصوير في مناجاتها نفسها - وهي توشك أن تنتحر - حيث ناقشت صورتها في سيرتها التي سيختلف الناس في تحقيقها، وممّا قالته في مستهلّ المناجاة ترثي نفسها [1014 - 1018] :

أرانيَ لم يُحسن إليَّ معاصري   ولم أجد الإنصاف عند لِداتي
فكيف إذا ما غيّب الموت ذا دتي   وبدّد أنصاري وفَضَّ حُماتي !
كأنّيَ بعدي بالأحاديث سُلّطتْ   على سيرتي أو أُوكلت بحياتي
وبالجيل بعد الجيل يَرْوي زخارفًا   فمن زور أخبار وإفك رُواةِ
يقولون أُنثى أفنتِ العمرَ بالهوى   بهيميّةَ اللذات والشهواتِ

ها هنا تستشعر البطلة امرأةً وملكةً إجحاف الناس بحقّها بعد موتها وتناشدهم الإنصاف بحفظ صورتها على حقيقتها. وأوّل ضرر استشعرت

أنّه لابدّ لاحق بها بعد مفارقة الحياة تجريحها في أنثويّتها وسوء تأويل من الناس لما كان من تحرّرها في السلوك، وأقوى ما كان يؤلمها تشويه الناس سيرتها تشويها كانت تتوقّع أنه لامحالة حاصل لها من المغرضين بعدها.

وكأننا بشوقي في هذا المقام قد هبّ لنجدة كليوبترا المستغيثة، المرأة أولا، والملكة ثانيا، ونهض للدفاع عنها إذ أقعدها الموت عن أن تتولّى ذلك بنفسها. وإنّ هذا لتبريرا من الشاعر ذكيّا لاتخاذه منها موضوعا لمسرحيّته ووجهة نظر محدّدة في فهم تاريخ كليوبترا وتوظيفا ناجحا لإشكالية سيرة كليوبترا التي يمكن أن تختلف الثقافات في الموقف منها في غياب التاريخ الثابت لماجرياتها بما يجعل كلمة الإنصاف التي تقال فيها مقبولة مشروعة مهما كان مصدرها، واجبة مطلوبة من شوقي ابن وطنها.

شاعريّة كليوبترا :

يبسط الشعر في مسرحيّة **مصرع كليوبترا** - وفي عموم مسرح شوقي - مشكلا، لا لأنّ الشاعر كتب أغلب مسرحيّاته شعرا، "فالشاعر القديم كان يكتب مسرحه شعرا ... سواء كان تراجيديّا أو كوميديّا، تاريخيّا أو معاصرا" [38] و"كانت الدرامية أحد الأركان الثلاثة للشعر: الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والشعر الدرامي" [39] بل لأنّ شوقي حمّل الشعر في مسرحه وظائف تتّصل بالمصادر التي استلهم منها قصصه، والشخصيّات التي اختارها لأداء أدواره، والموضوعات التي أدار عليها نقاشه، ومستوى اللغة التي كتب بها نصّه، والشعريّة التي

(38) صلاح عبد الصّبور، كتاب حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت 1992، ص.ص. 158 - 159.

(39) عبد الكريم برشيد، المرجع المذكور، ص. 169.

حقّقها في خطابه. وقد كان للشعر في مسرحه دور خاصّة في بلورة الهدف الذي يرمي إليه من كتابته المسرح الشعريّ [40]. فالشعر يطوّق مسرح شوقي تطويقا، ممّا يدلّ على أن لشوقي في تجربته الشعر المسرحيّ هدفا ساميا مرجعه إلى الصعود بالشعر على الرّكح لتوسيع دائرة تقبّله. ففي أربع من مسرحيّاته كان أبطاله الرئيسيّون شعراء : مجنون ليلى وعنترة والمعتمد بن عبّاد في أميرة الأندلس طبعا، وكليوبترا وضعا، فضلا عن أنّ الشعر فيها يمثل موضوعا هامّا من موضوعاتها، فمسرحيّة **مجنون ليلى** مثلا ليست قصّة حبّ بقدر ما هي قصّة شعر، أحبّ فيها قيس ليلى فشعر وروى وَرْد الشعر الذي قاله المجنون في ليلى فأحبّ.

أمّا مسرحيّة **مصرع كليوبترا** فليست قصّة بطولة ماديّة بقدر ما هي قصّة بطولة أدبيّة، الشعر من مكوّناتها الأساسيّة. فقد قدّم شوقي كليوبترا في هذه المسرحيّة على أنّها شاعرة تقول الشعر عن حرفة ودراية لا عن هواية ورواية. ويتبيّن الدارس للمسرحيّة أنّ لشاعريّة كليوبترا إطارا ثقافيا ترجع إليه. وقد اختار شوقي أن يبدأ رسم خطوط هذا الإطار الذي وضعها فيه منذ بداية المسرحيّة قبل أن تظهر كليوبترا نفسها لأوّل مرّة على الركح ليوطّن نفس المتلقي على فكرة الشعر، فرفع شعار القلم وأخبر بأنّ للملكة مكتبة بقصرها، أمينها زينون، ومساعدوه فيها: حابي وليسياس وديون. وفي هذه المكتبة رصيد من الكتب مختلف الموضوعات والفنون. وللملكة حصّة في جدول اوقاتها معلومة تخصّصها للقاء الكتب. يقول زينون مستعدّا لاستقبال سيّدة القصر في المكتبة [42 - 44] :

(40) بحثنا : شعر شوقي المسرحيّ، في مجموع "ندوة الشعر المسرحيّ" المذكورة.ص.ص. 1 - 36.

هـــذه حجـرتُهـــا لا عـدَمـــتْ   طيـبَ ريّاها ولا ضَـوءَ حُلاهــا
كــلَّ يــوم تتجلّـــى ساعـــةً   ها هنا كالشمس في عزّ ضحاها
تدخُـــلُ الـــدار فتنســى مُلكَهـــا   بلقـاء الكتب أو تنســى هواهــا

وبقـدر إقـراره بملكها وبجمالها يقـرّ زينـون في موضـع آخر [108 - 110] بنبوغها حيث نفهم أنّها صاحبة سيف وصاحبة قلم في ذات الوقت، تراوح بين الانهماك في الحرب والانكباب على العلم والأدب، جامعة بين الفعل السياسي والعسكري والغنم المعرفيّ الروحيّ والمتعة الفكريّة، قالت بعد دخولها ملتفتة إلى زينون [162 و165 - 166] :

زينــونُ فَصّلــتُ الخبــرْ   عــن القتـــال والسَّفــرْ
... فهــل لديــكَ الآنــا   مـا يجلــب السلوانــا
مــن الأمالـي المسليَـهْ   والصُّحُــف المُلهيّــهْ

وبعـد ذلك يتأكّد للقارئ أو المتفرّج أنّ شاعريّة كليوبترا التي ستتكشّف في غضون القسم الأوّل من المسرحيّة مرجعها إلى ثقافة عامّة كانت عليها وأنّ هذه الثقافة ليست إلاّ صفة في الملكة متجسّمة رمزها القلم مقابل السيف الذي هو رمز القوّة الماديّة وصفة السلطان، مقابلة يتكامل فيها الطرفان. وهذه المقابلة رجع لصدى أسلوب بلاغيّ أصيل يحتضن مقولة حضاريّة متجذّرة في المؤسسات الإسلامية، مؤثّرة في ثقافة شوقي إذ غلبت على شوقياته (41) ولم تغب من مسرحيّاته، معبّرة عن نظام من التفكير والتنظيم يقوم على تكامل المتقابلين. فقد تواصل الحوار بين الملكة وزينون في شأن الكتب ولكنّ أنشو مضحك الملكة كان يقطعه من حين إلى حين بعبارات ساخرا فيها من زينون بحيث أخذ

(41) في أسلوب المقابلة في شعر أحمد شوقي انظر كتابنا **خصائص الأسلوب في "الشوقيات"**، منشورات الجامعة التونسيّة، تونس 1981، ص.ص. 117 - 127 وخاصة منها ص.ص. 117 و118.

النقاش شيئا فشيئا قالب المفاضلة بين مطالعة الكتب وتجربة الحرب، يفهم منه أنّ كليوبترا بقدر نهوضها بواجب حماية العرش سياسة وحربا، تقبل على الكتب طالبة علما وأدبا، قال أنشو رادّا على زينون سبابه [180 - 184] :

رويدَكَ مولايَ بعضَ السبابْ فليس السبابُ سبيلَ الكِبارْ
هَبِ اللّيلَ طال فقطّعْتَهُ بدرْسٍ وأصبحتَ تُفني النهارْ
فأقبلتَ بالكتْب تطوي الطّوالَ وتنشرُ في إثرهنَّ القصارْ
وزِدتَ على الأرض علمَ السّماءِ كبارَ كواكبها والصّغارْ
إذا ما نفقتَ وماتَ الحِمارُ أبيْنَكَ فرقٌ وبين الحِمارْ ؟

ويتواصل الحوار في مدى فضل العلم مطلقا حتّى تنتصر كليوبترا للعلم قافلة النقاش والموضوع بإعلائها شأن العلم على الجهل، زاجرة المهرّج، مُطرية أمين مكتبتها [461 - 462] :

أقِلَّ المزْحَ يا أنشُو وأرْسِلْهُ بمقدارِ
فلولا الجهلُ ما رحتَ تقيسُ الليث بالفارِ

وبذلك تكتمل صورة الإطار الثقافي الذي ستتبلور فيه شاعريّة الملكة فيوطّأ الطريق أمام إنشاد الشعر ممثّلا بنشيد الحياة من "تأليف" كليوبترا ويتّسع التمجيد لا لسلطة القلم بشكل عامّ بل لمختلف الفنون التي لها صلة بالشعر: فنّ الغناء وفنّ اللّحن إلى جانب الشعر حيث تهتف أصوات الحاضرين إثر سماعهم إيّاس شادي الملكة يؤدي شعرها في نشيد "الحبّ الحياة" [499 - 500] :

صوت :
مرحَى مرحَى يحيا الفنُّ
آخر :
يحيا الشّعرُ

ثالث :

يحيا اللّحنُ

ومن الجدير بالملاحظة أنّ مناقشة فضل العلم ونفعه ومتعته لا تتواصل في القسم الثاني من المسرحيّة وإن قام القسم الثاني على "نشيد الموت" الذي هو من شعر الملكة، "ثابت النسبة إليها" [42].

ومن شعر كليوبترا "الثابت النسبة إليها" نشيدان سيقا كاملين مُغَنَّيَيْن بصوت إياس ورد كلّ منهما في قسم من قسمي المسرحيّة المتساويين، وهما متقابلان متكاملان في الموضوع أحدهما نشيد الحياة والثاني نشيد الموت. فإذا هما مركز الثقل في النصّ وقطب الرّحى في القصّ. ونُخبَر أنّ كليوبترا - إلى جانب ما علمنا من صفاتها - شاعرة عند ما يطلب انطونيو منها أن تقول شعرا في النصر ليغنّيه مغنّيها بالقصر كما يطلب منها أن تفسح المجال للشرب والقصف والعزف احتفالا بالانتصار. قال [343 - 344] :

وقولي الشّعرَ عُلويّا كما كنت تقولينَا
و أوْحِيه إلى شاديكِ يُلقيه فيشجينا

"وبهذه الطريقة الفنّية اللطيفة يبعد الشاعر التباسا كان لابدّ أن يحصل لو جعل كليوبترا [تقول الشعر دون أن يسبق في النصّ تنبيه منه إلى احترافها الشعر أو] تخبرنا هي نفسها بكونها شاعرة، حينئذ تختلط السبل إذ يعسر في هذه الصورة [أو تلك] تمييز الشعر الذي أراده شعرها من الشعر الذي جعلها تشارك به في المسرحيّة كسائر المشاركين" [43].

(42) هذا الانقطاع مرتبط بغياب أنشو، مضحك الملكة، وبولا شاعرها، من القسم الثاني أيضا ممّا نتولى توضيحه لاحقا.

(43) بحثنا : شعر شوقي، المرجع السالف الذكر، ص. 10.

على أنّ نشيد كليوبترا الأوّل جاء مميّزا في عَرْضه ولنا أن نسحب ذلك على نشيدها الثاني لأنّ الملكة هي نفسها التي تقترح إنشاده وتسند لنصّه عنوانه كما جاء نشيداها مميّزين في مستوى النصّ فكانا ذاتيّين غنائيّين على غير أسلوب شعر المسرحيّة الدّراميّ الذي يصوّر العلاقات البشريّة ويصف الصّراعات النفسيّة والفعل والحركة. والنشيدان متميّزان في مستوى الخطاب أيضا: فكلاهما مبنيّ على ضمير المتكلّم المؤنّث المفرد، وهما متميّزان كذلك في مستوى الموضوع إذ وردا مركّزيْن على أزمة كليوبترا في وجودها وأزمتها في نهايتها. ويتميّز نشيدا كليوبترا معا باكتناز المعنى وخفّة التقصيد وقوّة طاقة الإيقاع [44]، لكنّ النصّ الثاني منهما وحده سمّي نشيدا، سمّته كليوبترا نفسها وسمّت موضوعه عندما أمرت إياس قائلة [967] :

إيّاس، هل مِنْ صوتِ ؟ غنّ نشيدَ الموتِ

أمّا النصّ الأوّل فنعتت بالشعر في "الحبّ الحياة"، ولكنّه - كالثاني - جدير بأن يرقى إلى مستوى النشيد في أشمل معاني الكلمة : من معنى الجهر بالصوت إلى معنى النشيد التمجيديّ، مرورا بمعاني النشيد الجماعي الاجتماعيّ، والنشيد الوطني السياسي، والنشيد الدينيّ العقائدي وهو ضرب من التسبيح للآلهة.

وقد كان أسلوب عكس الترتيب مقوّم كلّ من النصّين والعنصر الجامع المشترك بين نشيد الموت ونشيد الحياة مبنى ومعنى فبين القسم الأول من المسرحيّة والقسم الثاني. هو المفصّلة التي تفتح شقّي النصّ المتقابلين أحدهما على الآخر.

(44) حلّلنا ذلك في نشيد "الحبّ الحياة"، انظر بحثنا السابق، ص.ص. 10 - 12.

لها شاهد في نشيد الموت [970] :

أنا فيه	لحبيبي	وحبيبي	فيه لي
1	2	2	1

ولها شاهدان في نشيد الحياة [486 و491] :

- أنا انطونيو / وانطونيو أنا

1 2 2 1

- الحياة الحبّ / والحبّ الحياة

1 2 2 1

ولذلك تميّزت هذه المفصّلة في نشيد الموت - وهي تذكّر بمثيلاتها السابقة في نشيد الحياة - بـ. :

- ورودها في بيت خارج عن نظام الثنائيات المعتمدة في سائر أبيات النشيد.

- تعبيرها عن معنى التحام الطرفين وخلودهما - وهما في الأصل اثنان - في كيان واحد.

وإذا كان النشيد الأوّل في تمجيد الحياة فالنشيد الثاني في تمجيد الموت باعتباره - بعد مفارقة الحياة - محطّة تتحقّق فيها النجاة على زورق الأقدار من لجّة الأكدار، قالت كليوبترا في بداية النشيد [971 - 972] :

يا موتُ مِلْ بالشراعْ   واحملْ جريحَ الحياةْ
سِرْ بالقلوع السِّراعْ   إلى شطوط النجاةْ

وقالت في خاتمته [985 - 986] :

يــــا لَـــكَ من زورقْ   مَلاّحُـــــه الأقـــــدارْ
ينجـــو بـــه المُغـــرَقْ   مـــن لجُـــةِ الأكـــدارْ

فيتّضح أنّ للموت جمالا لا يقلّ رونقا عن جمال الحياة بل إنّ الموت ليفوق الحياة روعة إذا كان معناه - كالمعنى الذي اكتساه في المسرحيّة - واقعا في دائرة الخلود حيث يتحقّق النصر على قوى الشرّ.

وممّا قوّى شاعرية كليوبترا وشعريّة مسرحيّتها طغيان الغنائية على حساب الدراميّة فيها. وقد طغت الغنائيّة في مصرع كليوبترا بمعنيين: الغنائيّة الشعرية والغنائيّة الموسيقيّة.

ومن مظاهر الغنائية الشعريّة في المسرحيّة المدروسة وقوع الشاعر في فتنة اللغة حيث انشغل "بالتعبير عن المشاعر والعواطف الخاصّة، موظفا لغة شعريّة على قدر عال من التكثيف والاكتناز تتعانق فيها الصور والرموز ووسائل التعبير الإيحائية من توظيف لطاقات الإيحاء في الكلمات والأصوات والتراكيب حتّى لتكاد هذه اللغة تكون هدفا في ذاتها، كلّ ذلك من أجل الإيحاء بالمشاعر الغامضة المستترة والهواجس النفسية الكامنة في أعماق الشاعر" [45] الذي يوهم بأنّها مشاعر وهواجس كامنة في أعماق الشخصيّة المسرحيّة. ولهذا السبب عدّ شوقي في مسرحيّاته الشعريّة شاعرا أكثر منه مؤلّفا مسرحيّا. فالغنائية [عنده] طاغية على كلّ ما عداها : طاغية على الحدث والشخصيّات وعلى الحبكة الدرامية وعلى الصراع، وهذا - بكلّ تأكيد - ما جعلها (مسرحيّات) يسكنها

(45) علي عشري زائد، لغة الشعر المسرحي، في مجموع "ندوة الشعر المسرحي"، المرجع السالف، ص. 123، حيث تحدّث بوجه عامّ عن لغة المسرح الشعري بين الغنائية والدراميّة.

الطرب أكثر ممّا تقيم فيها الدرامية ويطغى فيها نفس القصيدة على نفس المسرحيّة" [46].

ومن نصوصه الشعريّة التي لها سمت القصائد الطويلة المكوّنة وحدة قابلة لتستقبل بذاتها لضعف صلتها بالحركة الدرامية المطارحة التي تصف فيها كليوبترا الوليمة [353 - 363] التي أمرت بأن تقام بطلب من انطونيو احتفالا بنصره، وخاصّة المطارحات الكثيرة [بداية من ب. 1014] الواردة في غضون الفصل الرابع الأخير من المسرحيّة وهي في مقام قصائد بحالها تتدخّل بها الملكة وتنشدها في غنائية سافرة تضعف معها الحركة المسرحيّة.

وتتمثّل الغنائية الموسيقيّة عند شوقي في وقوعه في سحر الغناء والموسيقى بعد وقوعه في فتنة اللغة. وقد جاءت الغنائية الموسيقيّة تعزّز الغنائيّة الشعريّة في مسرحيّة شوقي في مختلف فصولها حيث كان العنصر الدرامي يتوارى تماما أحيانا لحساب الغناء والموسيقى.

فمسرحيّة مصرع كليوبترا تفتح بنشيد الانتصار المزعوم في معركة أكتيوم : حيث يسمع جماعة من العامّة خارج القصر ينشدون ستّة أبيات من مجزوء الرمل، موحّدة القافية، متغنّين فيها بانتصار أسطول مصر على أسطول روما، [1 - 6] والحال أنّ الذي حصل عكس ذلك تماما.

ويعاد النشيد نفسه من جماعة ترتّله بعد ذلك من جديد [بعد ب.121] مع هتاف من خارج القصر بعزّة مصر.

ثم يأتي نشيد أنوبيس الكاهن الأكبر من داخل محرابه خاتما بنشيده المنظر الأوّل من الفصل الأوّل [211 - 214] كما يسمع بعد ذلك نشيد الملكة من الخارج فتقول معلّقة عليه [269] :

(46) المرجع السالف الذكر، ص. 159، والقوسان في (مسرحيّات) من وضع صاحب القول.

هـو واللـــه نشيـــدي والمغنّـــون جنـــودي

كلّ ذلك زيادة على نشيد الحيـاة أوّلا في القسم الأوّل من المسـرحيّة ونشيد الموت ثانيا في قسمها الثاني، وقد عددناهما محور النصّ ومركز القصّ وعصارة المسرحيّة لأنّ قضية مصرع كليوبترا كما أرادها شوقي هي قضيّة موت بطوليّ يتوّج حياة نضاليّة لا موت عاديّ ليس له معنى خاصّ بعد حياة مهما كانت الدرجة التي تبلغها في سموّ المعنى.

إنّ الغنائية بمعنييها وسمت مسرحيّات شوقي بـ "القصور الموضوعيّ في تصوير الشخصيّات بسبب الافتقار إلى الفعالية الدرامية، والذي ينشأ من الاعتماد على الكلام في تحقيق أبعاد الشخصيّات بدلا من الاعتماد على الأفعال التي تعدّ العنصر الأساسي في تعميق ملامح كلّ شخصيّة أو تمييزها عن غيرها" (47).

ومن الجدير بالذكر أنّ شوقي أحضر في مسرحيّته عاملا آخر كان له مفعول واضح في تقوية شعريّة النصّ وشاعريّة البطلة، أحضره واضعا لا مستندا إلى تاريخ كليوبترا ولا مقلّدا نصّا في تأويله ذلك هو شخصيّة بولا الشاعر. فهذه الشخصيّة المسرحيّة من وضعه. ولئن لم يكن قد مكّنها من التدخّل في الحوار إلاّ مرّتين، فقد دلّ بهما على أنّ الشعر معطى في المسرحيّة واجب الوجود في جوّها بقدر ما هو صفة مميّزة لبطلتها.

يتدخّل بولا مرّة أولى في آخر النصف الأول من المسرحيّة في مقام الحديث عن السحر والشعر وتحقيق اقترانهما في الأصل حيث يقول [432] :

السّحر والشعر سواءٌ في الأثَرْ

-(47) إبراهيم حمادة، المرجع السالف الذكر، ص. 172.

ويتدخّل ثانية في آخر النصف الأول من المسرحيّة حيث ينشد مخمّستين من منهوك الرجز متغنّيا بالخمرة المصريّة المعتّقة قائلا [469 - 470] :

خبّأها ! في قبْوَةٍ

ساقِي "مينا"

عندما بلغت نشوة الجماعة أوجها.

هذا يبيّن أنّ شاعريّة كليوبترا صفة مركزيّة في البطلة البطليمية، وأنّ الشعريّة مسألة جوهريّة في كتابة المسرحيّة، وليستا هما من العناصر الثانويّة التكميلية التي تحشى بها الأعمال الفنيّة. أمّا الحضور الحشويّ أو الرمزيّ فقد نهضت به شخصيّة بولا مقوّية بذلك بشكل غير مباشر شاعريّة كليوبترا من ناحية وشعريّة مسرحيّتها من ناحية أخرى.

فدائيّة كليوبترا :

عرفنا أنّ أكثر الأعمال الأدبيّة التي استلهم فيها مؤلّفوها سيرة كليوبترا حملت عنوان "كليوبترا" في حين حرص البعض من المؤلّفين على تدقيق زاوية النظر التي تناولوا منها هذه الشخصيّة التاريخيّة "الأسطوريّة" في العنوان أو الجزء الذي استلهموه من سيرتها مثل شكسبير الذي اتخذ لمسرحيّته عنوان "انطونيو وكليوبترا" مفضّلا التركيز على الوجهين الإشكاليّين الظاهرين في العلاقة بين الطرفين : وجه العاطفة الغرامية فوجه المجد السياسي، ربّما ليلحق نصّه بقصص العشّاق الشهيرة بدرجة أولى،

مدرجا في درجة ثانية الخصوصية التي تتميّز بها قصّة انطونيو وكليوبترا في مجال الحرب والسياسة (48).

وقد استلهمت سيرة كليوبترا قبل شكسبير وبعده في مظاهر منها متفاوتة في دلالتها على غناها الدراميّ كما في مسرحيّة جوديل التي اتخذ لها عنوان "كليوبترا أسيرةً" ومحورها خطر الأسر الذي كان يهدّد الملكة، وكما في مسرحيّة زوريلا الهزلية "ثعابين كليوبترا" حيث وظّفت الثعابين والأفاعي لنعت الملكة في حياتها ولوصف أخطر صنف للزواحف كان في رعايتها كما وظّفت لتصوير نهايتها إذ غلب على الظنّ أنّ كليوبترا قد انتحرت بسمّ الأفاعي. ومثل ذلك فعل قوتيي في قصّته التي اختار لها عنوان "ليلة من ليالي كليوبترا" واتّجه فيها إلى تصوير ما في حياة كليوبترا من فنون اللذة الجسديّة والمتعة الجنسية التي تعرف بها الليالي الشرقيّة عند الغربيّين، ومثله صنيع برنار شو في اختياره تسمية ملهاته "القيصر وكليوبترا" حيث وجد في علاقة يوليوس قيصر بملكة الإسكندرية وجها لايقلّ طرافة عن علاقة انطونيو بها فأبرزه في العنوان كما أبرزه في النصّ. ولم يذكر الدارسون للثقافة الغربية - فيما علمنا - إلاّ نصّا واحدا استلهم فيه حدث موت كليوبترا هو مسرحيّة "موت كليوبترا" من تأليف لاشابال في مطلع القرن السابع عشر الميلادي.

ولمّا أقدم شوقي على رسم صورة كليوبترا آثر أن يركّز مسرحيّته "**مصرع كليوبترا**" نصّا وعنوانا على فكرة الموت معتبرا أنّ انتحار

---

(48) قال عبد الصّبور: "لو أنصف شكسبير لسمّاها "مأساة انطوني" ... فهي مأساة الجندي الشجاع حين تستبدّ به امرأة لعوب، وتحطّمه بغوايتها وفتنتها، وتقطع الوشائج بينه وبين وطنه، أو هي مأساة الإنسان حين يقع في أسر الفتنة الجنسية فلا يستطيع منها فكاكا. وقد التزم شكسبير بهذا التفسير طيلة المسرحيّة. فنحن لا نرى كليوبترا إلاّ هلوكًا مجربة غويّة، بينما لا نري انطونيو إلاّ عاشقا أعمى، مكبّلا في أغلال عشقه، لا يسمع لومة اللّوام أو نصح الأصحاب والأتباع. وتكفي الكلمة الواحدة أو الكلمات من فم معشوقته اللعوب كي تذهب بغضبه وتصرفه عن صواب الأمور". المرجع السابق الذكر، ص. 129 - 130.

الملكة حدث جسيم له قيمة الموت الحبيب بقدر ما له من قيمة الموت البغيض لأنّه لا ينطوي على معنى نقض الحياة إلاّ بقدر ما يعني الخلود إذ أنّ اختيار الموت طريقة وتوقيتا يعني الانتصار عليه. فعنونة شوقي مسرحيّته بـ"**مصرع كليوبترا**" ليس من باب الاختلاف في الشعار باختلاف موضوع النصّ وتغيّر زاوية النظر بل هو - في رأينا - من باب الفطنة إلى أبرز حدث في سيرة ملكة الإسكندرية كفيل ببناء حركة دراميّة ذات نهاية مأسويّة، وبتوفير مصدر ثرّ لتأويل شخصيّة كليوبترا على أنّها شخصيّة نضاليّة بل وفدائيّة.

وقد بدأ الشاعر مسرحيّته من هزيمة أكتيوم واقتصر فيها على أحداث السنوات العشر الأخيرة فقط من حياة كليوبترا، وفي ذلك دليل على أنّه كان يهيّئ منذ بداية المسرحيّة الظروف الملائمة فنّيا لحدث الانتحار. فكيف نحت شوقي لكليوبترا من حدث الانتحار حلّة شرقيّة؟ وقبل ذلك كيف جاءت سائر موضوعات مسرحيّته كرابط الحبّ بين انطونيو وكليوبترا ومشكل الحرب الساخنة الباردة بين بلديهما وسحر الليالي وسرّ الأفاعي جميعها لتمجيد البطولة في الملكة والإشادة بانتحارها على أنّه نهاية لها "مشرّفة" ؟. كل ذلك يقتضي منّا أوّلا الرجوع إلى بنية النصّ.

فمسرحيّة "**مصرع كليوبترا**" عند التدقيق نصّ متفرّع إلى قسمين كلّ منهما بفصلين إلاّ أنهما - وقد خصّ الفصل الأوّل منهما دون غيره بالتقسيم إلى منظرين - متفاوتان في الحجم (42 صفحة مقابل 52) وفي مادّة التدخّلات (544 بيت مقابل 665) متقابلان في المعنى، متكاملان في الدلالة، إذن متكافئان في التقدير النقديّ: القسم الأول يصلح له عندنا عنوان "نشيد الحياة" والقسم الثاني يناسبه العنوان التالي "نشيد الموت". لكنّ نشيد كليوبترا في "الحبّ الحياة" لم يكن قد شدا به الشادي

في القسم الأوّل من المسرحيّة إلاّ على خلفيّة هزيمة انطونيو الأولى التي تسبّبت فيها الملكة نفسها باختيارها الانسحاب من المعركة وخذلانها حبيبها. وها هنا يخفي تمجيد الحياة معنى التغنّي بالنعمة استشعارا لقرب زوالها. وبذلك أصبحت نهاية كليوبترا وشيكة، وفكرة موتها شبه معلومة. ولكنّ كيفيّة موتها التي خطّطها المؤلّف بقيت سرّا غير مكشوف لأنّ الملكة كانت في مأمن من شرّ الأعداء يحول انطونيو دونها ودونهم وفي أمن من غدر الحبيب لأنّ انطونيو برهن لها على أنّه جريء على كلّ شيء إلاّ على سلوّها، فلا خطر يهدّدها إلاّ من نفسها، وهذا ما يحصل بالفعل في القسم الثاني من المسرحيّة حيث يشدو الشادي بنشيد الموت بعد انتحار انطونيو وقبل انتحار كليوبترا الوشيك. بذلك يتّضح أنّ مصرع كليوبترا مرسوم في أحداث البداية، بداية نهايتها المطابقة لبداية أحداث مسرحيّة شوقي، لا بداية سيرتها في التاريخ والثقافة.

وبعد أن صار موت كليوبترا متحقّقا وفكرة نهايتها المأسويّة حاصلة لا محالة أصبح المجال مجيزا للمؤلّف أنّ يحدّد طريقة النهاية ولذلك لم يتردّد منذ مطلع الفصل الثالث وهو بداية القسم الثاني من المسرحيّة في التلويح بفكرة الانتحار وتمرير لفظه على لسان أولمبوس الطبيب الروماني الذي في بلاط كليوبترا يخاطب انطونيو المهزوم. قال الطبيب مختلقا - غير مصرّح - خبرا في غير شكّ أنّه خبر سيتحقّق مثله [594] :

... كليوبترا انتحرتْ   بطعنة الخنجر في صدر الضّحى

وإذ تحدّد موت الملكة بالانتحار في حكم من حواليها وقضوا به عليها أو في حكم كانوا واثقين من أنّها ستحكم به على نفسها لم يبق لموعد الانتحار معنى، فسواء حصل قبل ملاقاة أولمبوس انطونيو أو لم يحصل فإنّ حصوله متوقّع لأنّه أصبح متحتّما، فيمكن اعتباره واقعا بدليل أنّ طبيب البلاط لم ينع الملكة متحرّجا. ولذلك سيطرت فكرة انتحار

الملكة على كامل النصف الثاني من المسرحيّة، واستقرّت في أذهان جميع شخصيّاتها، ولم تبق النفوس معلّقة إلاّ بمعرفة موعد الحدث. فحتّى انطونيو نفسه - وإن انزعج لنبأ انتحار الملكة في ردّ فعله عند سماعه حين قال [595] :

يا للسّماء انتحرت! أيْنَ ؟ أينْ   ولِمْ ؟ وكيف كان ذاك ؟ ومتى ؟ -

فإنّ انزعاجه لتأخر انتحاره على انتحار كليوبترا كان أقسى وأشدّ، قال [598 - 601] :

انتحرتْ ! يا لَلْخبرْ !   ويا لقسوة القدرْ !
إنّ الأمور انتقلتْ   من خطرٍ إلى خَطرْ
ما غدرتْ وإنّما   أنا الذي بها غدرْ
وا خَجْلتَا من قولهمْ   انتحرتْ وما انتحرْ !

استقرّت فكرة الموت في الأذهان إذن حتّى طلب انطونيو من أوروس تابعه أن يجهز عليه بطعنة الخنجر، بل استقرّت فكرة الانتحار في النفوس استقرار أنفع الدروس في الأذهان وأكثرها استساغة إذ سبق العبد (أوروس) سيّده (انطونيو) إليه حيث أصبح الانتحار علما قاتلا يلقّن وهذا معنى عبّر عنه انطونيو بقوله عند إقدامه على الانتحار إثر انتحار أوروس من أجله فقال [672 - 673] :

أوروسُ عفوًا قد ذهبتَ ضحيّةً   وجنى عليكَ تردّدي المقوتُ
فعلمتَ منّي كيف يجبن قيصرٌ   وعلمتُ منك العبدُ كيف يموتُ

فكان الانتحار درسا عمل به المتعلّم قبل المعلّم وبقي أن تطبّقه كليوبترا - المعلّم الأوّل - على نفسها وفي تأخير انتحارها زيادة على التشويق، تعظيم لقيمة الموت ومن ورائه تعظيم لقيمة الحياة ذاتها، لأنّ في اللّجوء إلى الانتحار - عند الضرورة - استبدالا لمجد الأحياء الذين ينتظرهم الموت بمجد الخالدين الذين يختارون الموت، وهذا أسمى وأبقى.

وقد توطّنت فكرة الانتحار في نفس كليوبترا عندما علمت من أنوبيس أنّ سمّ الأفاعي داء ودواء، يقود إلى النجاة في جميع الحالات سواء ضمن الحياة الفانية أو الحياة الخالدة. قال أنوبيس كاشفا للملكة سرّ اقتنائه الأفاعي [735 - 736] :

أتيتُ بهنّ لدرس السموم   ولم أخْلُ في علمها من نظرْ
أداوي بها أو بترياقها   محبّ الحياة أو المنتحرْ

فردّدت "كأنّما تحدّث نفسها" :

محبّ الحياة أو المنتحرْ !

ويطول الحوار بين الملكة وكاهنها في حقيقة الموت : وسائله وآثارها، صوره وعلاماتها، وفي صنيعه بسابق مفاتن المرأة في الحياة : أيغيّرها أم يحفظها لها. وعندما تتأكّد كليوبترا أنّ الموت ليس بغيضا إلاّ بقدر ما هو حبيب لا يختلف أمره إلاّ بموقف الإنسان منه وأنّه على ما قرّر أنوبيس [759] :

إذا جاءَ كان بَغيضَ الوجوهِ   وإن جِيءَ كان حبيب الصُّورْ

تطمئنّ إليه وتطلب من أنوبيس أن يبعث لها بالأفاعي عند طلبها وقد دلّ الكاهن على أنّه من أعلم الناس بحالات الطلب فإذا هي لا تخرج عن صيانة تاج مصر وحفظ الكرامة قال [763] :

إذا باتَ في خطرٍ تاجُ مصرَ   سبقتُ إليكِ بهنّ الخطرْ

وقالت هي بعد ذلك في أنوبيس مؤكّدة وقوعها على الحلّ المناسب لأزمتها ومصير مملكتها [940] :

يُريدُ أن يَشفيَني ممّا أجِدْ   وأنْ يَقِي مملكتي عارَ الأبدْ

وتلحّ عليها فكرة الموت فتشير إثر موت انطونيو بين يديها إلى أنّها قريبا تلحق به [824 - 827] "فتلقي نظرة على الإسكندريّة من الشرفة" وترثي نفسها ومملكتها في مناجاة منها قولها [886 - 887 و891] :

نجمي يحدّثني بوشْكِ أُفولِـه إسكندريَّـةُ. هـل أقـول وداعَـا ؟
وشَيْتُ بـرّكِ جـدْولاً وخميلـةً وكسوتُ بحْرك عُـدّةً وشِراعَـا
...فإذا الحضارةُ بعد طولِ بنائِها قـد دُكَّ رُكْـنُ بنائها وتداعـى

ثمّ تؤتى كليوبترا بسلّة الأفاعي فتنتحر بسمومها على وقع نشيد الموت، فتحرم اكتافيوس فرصة أخذها سبيّة وجلبها ذليلة إلى روما. وتنتحر شرميون وصيفة الملكة وفاء لسيّدتها وتحاول هيلانة وصيفتها الثانية أن تصنع الصنيع نفسه إلاّ أنّها تُسعَفُ"بحقّة النجاة" فتعود إلى الحياة، وتختم المأساة بموت أولمبوس عن نهشة إحدى الأفاعي دون أن يكون حاول الانتحار، ويشهد أنوبيس الحكيم وهو مشرف على جثّة كليوبترا أنّ الفقيدة شهيدة مُلْك [1145] :

سيقول بعدكِ كلّ جيل منصفٍ ذهبتْ ولكنْ في سبيل التاجِ

وشأن من تبعها بالانتحار أن تكون ميتته شريفة لا ميتة عادية كميتة أولمبوس الذي جاءه الموت ولم يطلبه هو.

ومن الجدير بالذكر أنّ شوقي ليمجّد الموت ويؤكّد أنّ انتحار كليوبترا هو قطب الرحى في سيرتها وأنّه جامع معنى نضالها ووطنيّتها وأنّه منهل مصريّتها أو شرقيّتها بسبب قوّة معنى الفداء الذي انطوى عليه، أخلى القسم الثاني من مسرحيّته من مظاهر الحياة التي أشاعها في القسم الأوّل منها.

ففي القسم الثاني الذي سيطرت فيه فكرة الموت غابت شخصيّتا غانميز السّاقي وبولا الشاعر. ولئن كان حُضور هاتين الشخصيّتين في

القسم الأوّل غير خارج عن حضور الشخصيّات الثانويّة أو الرمزيّة فإنّه دلّ على أنّ حضورهما يقتضيه تصوير الحياة، لأنّهما عاملان يساهمان في التعبير عنها. أمّا وقد غابا في القسم الثاني فذلك دليل على سيطرة فكرة الموت وظهور شبح النهاية.

وكذلك كان شأن إياس شادي القصر وأنشو مضحك الملكة. فهاتان شخصيّتان وإن حضرتا في قسمي المسرحيّة معا فإنّ حضورهما كان مختلفا فيهما مدًى وعمقا. فإياس إذ حضر في القسم الثاني فليغني نشيد الموت كما غنّى في القسم الأوّل نشيد الحياة، أمّا أنشو فقد تدخّل - ودون أن يُسأل - ثماني مرّات في القسم الأوّل، تدخّل ليضحك الملكة، معرّضا ببعض الشخصيّات ساخرا، ناقدا بعضها غامزا، مهوّنا خطب بعض مسائل النقاش المحرجة حينا، مغيّرا وجهة الحوار حينا آخر لكنّه لم يتدخّل في القسم الثاني إلاّ مرّة واحدة ولم يكن تدخّله من تلقائه، بل - وقد أصابه الاكتئاب في الموقف الذي تأكّد فيه الجميع من عزم كليوبترا على الانتحار - يُجرّ إلى الكلام جرّا، تجرّه الملكة نفسها عندما تطلب منه قائلة [962 - 964] :

أنشو يعزّ عليّ أنّك ساهم يبدو عليك الهمُّ والتفكيرُ
أنشو ألا قولٌ يَسُرُّ وضحكةٌ إنّ السعيد الضاحكُ المسرورُ
قد كان أيسرُ ما صنعتَ يسرّني أعَلَى سروري اليوم أنتَ قديرُ ؟

فيردّ أنشو [965 - 966] :

سيّدتي جرى بما فيه سرورك القدرْ
من لا تسرّه السّما ءُ لا يسرّه البشرْ

حيث يعترف أنشو بعجزه عن إضحاك الملكة رغم توسّلها به ليضحكها، كيف وهي مقدمة على الانتحار ؟ !.

كان شوقي محقًا في اعتباره أنّ سيرة كليوبترا لم تصلنا عنها صورة تاريخيّة ثابتة العناصر في جميع أطوارها فتعامل مع ما اطّلع عليه من صورها في الثقافة الغربية بما في ذلك سيرتها في تاريخ بلوتارك على أنّها وجهات نظر في شخصيّة كليوبترا وقراءات فنّية أكثر منها كتابات مصحّحة لتاريخها. إلاّ أنّه في **مصرع كليوبترا** - وقد أرادها مسرحيّة تاريخيّة وحاول أن تكون أقرب إلى الموضوعيّة - لم يزد على أن قدّم هو أيضا رؤيته الخاصّة لما تصوّر أنّه حقيقتها ولكن من زاوية نظر شرقيّة مصريّة شوقيّة، معارِضة معارَضة أدبيّة فكريّة للصور التي ظهرت بها ملكة الإسكندرية في الثقافة الغربية.

ولم تكن وجهة نظر شوقي الخاصّة في سيرة كليوبترا وفي سَمْتِ شخصيّتها مع ذلك واهية المرتكزات التاريخيّة رغم ما أظهره من تعاطف معها، وحماسة في الدفاع عنها ونزعة إلى ردّ اعتبارها أمام التاريخ في شيء من التمجيد والمبالغة. فإذا كان قد اعتبر أنّ أنثويّتها من مقوّمات شخصيّتها ودافع عنها وأنطقها في مسرحيّته بالحجّة الواضحة التي رافعت بها عن كيانها الأنثوي ضدّ خصومها في التاريخ والثقافة فلأنّه لم يجد كاتبا غربيّا دافع عنها ولو مع توسّم بعض الخير في أعمالها التي لا شكّ أنّها لم تكن خلت من شرّ، وإذا أقرّ شوقي لها بمصريّة الموطن فلأنّها مصريّة مستوفاة شروط الانتماء إلى مصر، وإذا اصطلح أمير الشعراء بالوطنية على سلوكها في حفاظها على استقلال مصر تجاه روما، فلأنّ عملها الثابت على أن تصبح الإسكندريّة عاصمة تنافس في الشرق روما عاصمة حضارة دنيا ذلك الوقت في الغرب لا يخرج عن معنى الوطنيّة في التقدير، ومن ثمّ جاز له أن يتأوّل حدث انتحارها - عند بلوغها اليأس من تحقيق أهدافها - على أنّه عمل بطوليّ يجنّب عرشها وبلدها على الأقلّ عار الذلّ والهوان ويدخل في منتهى التأويل في باب الفداء.

وأمّا شاعريّتها فلئن كانت من بعيد الصّفات التي ألصقها بها فإنّ التراث الغربي بما فيه التاريخ قد أثبت أنّ لها بالقصر في الإسكندرية مكتبة تزخر بالكتب من شتّى الفنون وبعضها مما حمل إليها هديّة من روما بحيث يفهم أنّ الملكة كانت على حظ من الثقافة غبر قليل وإلى حدّ مّا صاحبة قلم.

على أنّ كلّ ما في **مصرع كليوبترا** - كجميع العناصر التي في كتابات الغرب عن كليوبترا - هو من قبيل القراءات الخاصّة لسيرة هذه الملكة. أمّا تجديد كتابة تاريخها ليصبح أقرب إلى الصحّة فيتوقّف على ما قد يكتشف من جديد الوثائق تدرس بمنهج علميّ هو الكفيل وحده بضمان الموضوعيّة. وأمّا الفنّان فلا يستطيع - بتجديد القراءة أدبيّا - أن يقدّم كتابة أقرب إلى الصحّة تاريخيّا على أنّه بكتابة أدب يرقى إلى مستوى الجودة فنيّا يستطيع أن يقدّم صورة أجمل - إن لم تكن أصحّ - للتاريخ الذي وصلنا منقوصا أو متناقضا في نصّه أومشوّها، صورة تفرض نفسها في الثقافات العالميّة في زحمة النصوص التي تقدّمها سائر الآداب.

محمد الهادي الطرابلسي
كليـة الآداب بمنوبـة

موقف موسى بن عزرا من البيان العربي

محمد الهدلق
كلية الآداب - جامعة الملك سعود

أبو هارون موسى بن يعقوب بن عزرا عالم، وناقد، وشاعر يهودي. ولد في مدينة غرناطة بالأندلس، وقد اختلفت الآراء في تحديد تاريخ ولادته كما اختلفت في تحديد تاريخ وفاته [1]. ويرجّح بعض الباحثين أنه ولد في حوالي عام 1055 م الموافق 447 للهجرة وأنه

(1) Joseph Jacobs, Isaac Broyde, "Ibn Ezra, Moses Ben Jacob ha - Sallah'. Jewish Encyclopedia. "Ibn Ezra, Moses Ben Jacob ha - Sallah" The New Encyclopedia Britannica, Chicago, 1987,vol.6, p 219-220 . Isidore Epstein, Judaism, London, Penguin Books, 1966, p.193.

د . شعبان محمد سلام، الأثر العربي في الشعر العبري، القاهرة، 1981 (لم تذكر دار النشر)، ص 166. د. أحمد شحلان "من الأدب العربي - العبري، أبو هارون موسى بن يعقوب بن عزرة وكتابه : المحاضرة والمذاكرة"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، العدد، 10، 1984، ص، 65، 67. ويلاحظ هنا أن الدكتور شحلان يسمي ابنَ عزرا "ابن عزرة".

توفي في إسبانيا المسيحية فيما بين عامي 1135 م - 1140م، الموافق 530 - 535 للهجرة [(2)].

وقد ولد موسى بن عزرا لعائلة مشهورة من يهود الأندلس تنتمي إلى جالية القدس [(3)]، وكان له ثلاثة إخوة عُرِفوا بالعلم وهم : إسحق،

---

(2) الأثر العربي في الشعر العبري، ص، 37، 166. موسى بن عزرا، كتاب المحاضرة والمذاكرة، (ألف ابن عزرا هذا الكتاب باللغة العربية لكنه مكتوب بحروف عبرية، وقد تولى الدكتور شعبان محمد سلام، أستاذ اللغة العبرية السابق بكلية اللغات والترجمة بجامعة الملك سعود بالرياض، تحقيقه وتحويله إلى حروف عربية. وقد ذكر الدكتورشعبان سلام أنه قد اعتمد في تحقيقه للكتاب على نسخة خطية محفوظة بمكتبة بودليان بأكسفورد تحمل الرقم 599. وقد استفاد في تحقيقه من الترجمة العبرية للكتاب التي قام بها الحاخام "بن تسيون هلبر" والمنشورة في عام 1924، والنشرة المحققة للكتاب التي قام بها "أبراهام شلومو هلكين" والتي نشرها في القدس مع ترجمة إلى العبرية في العام 1975. والكتاب المحقق منسوخ على الآلة الكاتبة، وقد اطلع الباحث على نسخة منه). انظر : كتاب المحاضرة والمذاكرة، مقدمة المحقق، ص 1 - 3، 6. كما أن الدكتور أحمد شحلان قد نشر جزءا من كتاب المحاضرة والمذاكرة، وهو المطلب الثالث الذي عنوانه : "كيف صار الشعر في ملة العرب طبعا وفي سائر الأمم تطبعا"، في الجزء العاشر من مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط عام 1984، الصفحات 65 - 98، وذلك ضمن بحثه الموضح في الهامش رقم 1. وقد ذكر الدكتور شحلان في الهامش رقم 2 من الصفحة 65 من بحثه المشار إليه أعلاه أنه أخذ المطلب الثالث الذي تولى نشره، من النشرة التي أخرجها (هلقين) في القدس عام 1974. كما ذكر الدكتور شحلان في الهامش رقم 1 من الصفحة 65 من بحثه المشار إليه ما يلي : "سنعرض الكتاب عرضا موجزا لأننا نأمل أن يطلع عليه القاريء الكريم بعد أن ننشره كاملا". وانظر أيضا : ص، 66 . ولا أدري عما إذا كان الدكتور أحمد شحلان قد حقق أمله في نشر الكتاب كاملا أم لا.

د . إبراهيم موسى هنداوي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963، ص، 102 - 103

وانظر بشأن تحويل التواريخ المشار إليها أعلاه من الميلادي إلى الهجري وبالعكس، كتاب :
G .s .p . Freeman - Grenville - The Muslim and Christian Calendars, London,1963, p.28, 31

(3) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 73.
"Ibn Ezra Moses" The New Encyclopedia Britannica, vol,6, p . 219

ويوسف، وزرهياه [4]. وقد درس موسى بن عزرا على عدد من مشاهير العلماء في عصره من اليهود والعرب. وأشهر أساتذته من اليهود العالم والأديب إسحاق بن غياث، الذي درس عليه في أليسانة، المدينة التي تُعَدُّ المركزَ الرئيس ليهود الأندلس. وقد أشار ابن عزرا في كتاب المحاضرة والمذاكرة إلى تلمذته لابن غياث وأخذه عنه وقال إن ما لديه من معرفة إنما هو قطرة من بحاره، وشرارة من ناره [5]. وقد كان موسى بن عزرا على صلة وثيقة بالمثقفين في عصره من اليهود والعرب، وكان يجيد الكتابة باللغتين العبرية والعربية وقد ألّف بهما . كما أنه كان شاعرا متميزا في اللغة العبرية [6].

والمعلومات الموجودة بين أيدينا عن حياة موسى بن عزرا ضئيلة، وتشير بعض المصادر إلى أنه قد تعرض إلى أزمة عاطفية أثّرت فيه كثيرا فقد أحبّ ابنة أحد إخوته الكبار، ويبدو أن الفتاة قد بادلته حبا بحب، ولكنه عندما تقدم إلى أبيها طالبا يدها رفض أبوها طلبه وزوجها من أخ آخر أصغر منه. وقد توفيت الفتاة بعد زواجها بزمن قصير أثناء عملية

---

(4) Ibn Ezra Moses" Jewish Encyclopedia.

وقد أشار موسى بن عزرا في الصفحة 89 من كتاب "المحاضرة والمذاكرة" إلى أخيه الأكبر عندما كان يتحدث عن المتأخرين من الشعراء اليهود من أهل غرناطة فقال : "ومن أهل القول الرصين والشعر المبين أبو إبراهيم أخي وكبيري، كان رحمه الله، استعان على لطف المقال وعذوبة الشعر بفساحة باعه في العربية. توفي بأليسانة". وانظر أيضا :

"Ibn Ezra Moses" The New Encyclopedia Britannica, vol.6, p.219

(5) كتاب المحاضرة والمذاكرة .ص، 87. الأثر العربي في الشعر العبري، ص، 166. وانظر :

"Ibn Ezra Moses" Jewish Encyclopedia

أحمد شحلان "من الأدب العربي - العبري ... "، ص 67.

(6) انظر : كتاب المحاضرة والمذكرة، ص، 7 - 8، 66، 106. الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص، 102 - 104. الأثر العربي في الشعر العبري، ص، 166. وانظر نماذج من شعره في كتاب المحاضرة والمذاكرة ص، 107 - 108، 200، 203، 208، 209، 210، 212 ، 268 - 273.

وضْع، وقد رثاها موسى بن عزرا بقصيدة مؤثرة [7]. لقد أثرت حادثة رفض أخيه تزويجه من ابنته على نفسيته كثيرا فساءت علاقته بإخوته، واعتزل الناس، ثم غادر غرناطة سنة 1095 م ليعيش في إسبانيا المسيحية. كما أن الحادثة وملابساتها قد أثرت كثيرا في شعره ومجرى حياته فقد قال في مقدمة كتابه "المحاضرة والمذاكرة" مجيبا سائله الذي سأله عن ثمانية أشياء طلب منه الإجابة عليها :

"ولقد وافق مطلوبك مني عجزا وكسلا وفتورا وثقلا لوجهين : أحدهما تخوفا من أُسَمّى عند أهل العامة من أهل تفرغ البال، لما هم عليه أهل وقتنا من الاستثقال للأدب ... والوجه الثاني ما رماني به الدهر في آخر العمر من الاغتراب الطويل، والاكتئاب المتصل في أفق بعيد وثغر سحيق، فأنا مسجون في حبس، بل مدفون في رمس، وحَقٌّ ما قيل : ليس العاقل أقنعَ برزقه منه بوطنه، وفي قرآن العرب : "ولو أنا كتبنا عليهم أن اقتلوا أنفسكم أو اخرجوا من دياركم ما فعلوه إلا قليل منهم" فسوى بين قتل أنفسهم وبين الخروج من ديارهم" [8].

لا ندري بالضبط أين كان موسى بن عزرا مقيما عندما كتب هذا الكلام. نحن نعلم أنه ترك غرناطة بعد الحادثة التي ذكرناها، ونحن نعلم أنه توفي في إسبانيا المسيحية بعد أن أقام فيها أربعين سنة يشكو الوحدة والضياع، ولكننا لا نعرف اسم المدينة التي توفي فيها [9]. وابن عزرا في هذا الكلام الذي اقتبسناه منه يشير إلى اغترابه في أفق بعيد وثغر

(7) "Ibn Ezra Moses" The New Encyclopedia Britannica, vol. 6. p.219. "Ibn Ezra Moses" Jewish Encyclopedia.

وانظر أيضا : الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص، 102.

(8) كتاب المحاضرة والمذاكرة، 39. أحمد شحلان "من الأدب العربي- العبري ..." ص ، 67 - 68.

(9) الأثر العربي في الشعر العبري، ص، 166. أحمد شحلان "من الأدب العربي - العبري ..."، ص، 67.

سحيق، وهو فيما يبدو يشير إلى اغترابه في إسبانيا المسيحية. وواضح من كلامه ما يعانيه من حزن وأسى نتيجة اضطراره لترك مسقط رأسه.

وقد أورد في كتاب المحاضرة والمذاكرة كلاما يدل على ما انتهى إليه أمره من زهد في الدنيا، وقناعة بالقليل بعد ما لاقاه من عسف الزمان وتقلب الأحوال، يقول :

"أما أنا فلست من المتظلمين من الأيام، ولا من الذامين لهذه الأخلاق من الأنام لوجهين أحدهما : لأني ذقت من الزمان أمَرَّيه، وحلبت شطريه، وأصابني تقلبه، ونال مني تعديه وتسببه، وأدبر عني بعد إقباله، وأساء إلي إثر إجماله، وكذا الأيام تزري بالأنام، والأهوال تذهب بالأحوال ... وفي قرآن العرب : وتلك الأيام نداولها بين الناس وما يعقلها إلا العالمون ... والوجه الثاني : ما مَنَّ علي من النعمة التي أستعين به على شكرها، وأستعيذ بفضله من كفرها . وذلك القنوع بالقليل والتبلغ باليسير، والاستسلام إلى المقدور، وقلة الأماني والغرور ... فالعزيز من هانت عليه الدنيا، والذليل من عظمت في عينه" (10).

وكما سبق أن ذكرنا من قبل فإن المعلومات الموجودة لدينا عن موسى بن عزرا قليلة ولهذا فإننا نجهل الكثير من أخباره ،كما نجهل العدد الدقيق لمؤلفاته العلمية والأدبية. ومن بين ما وصل إلينا من مؤلفاته كتاب ألفه باللغة العربية في الفلسفة عنوانه "الحديقة في معنى المجاز

(10) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 101 - 100، 102، 105. وقد ذكر الدكتور أحمد شحلان أن ابن عزرا ظل أربعين سنة في إسبانيا المسيحية "يعيش الوحدة والضياع والفقر، ويردد ذكرى أيامه الزاهرة بغرناطة، ويتأسف على المنهل العذب الذي تركه هناك، إذ يشعر بأنه وسط أقوام جهال متبجحين مرائين. وازداد حزنه مع تقدمه في الشيخوخة، وبعدما مات أحد أبنائه تنكر له الآخرون، كما تنكر له اخوه يوسف الذي كان يعتمد عليه في عيشه، ولم يقم أوده إلا بعض الأغنياء من أبناء بلدته الذين قاسموه منفاه" انظر : "من الأدب العربي - العبري ..." ص ، 67.

والحقيقة" [11]، وكتاب "المحاضرة والمذاكرة"، ألفه باللغة العربية لكنه مكتوب بحروف عبرية، وقد تحدث فيه عن الأدبين العبري والعربي. وله بالإضافة إلى ذلك أشعار كثيرة في موضوعات دينية ودنيوية. وقد ذكر في كتاب المحاضرة والمذاكرة أن ما بأيدي الناس منها "نَيَّفَ على ستة آلاف بيت في وجوه مفترقة ومعان مختلفة، تلونت بتلون الإنسان ... منها عدة كلمات في تقريض إخواني وأوليائي، وتأبين إخوتي وأحبائي، ومنها ما عللت بقولها نفسي، وجعلتها سببا لإحياء ميّت أنسي" [12]. وقد ذكر موسى بن عزرا أنه كان مغرما بالشعر في أيام الصبا وأوان الحداثة، وأنه كان يعُدُّه من المفاخر، ومن جملة أدوات المآثر، ثم رفضه وتركه ترك الظبي ظله وذلك "طمعا في إتلاف العمر في شيء هو أشبه منه" (هكذا) [13]. ومع ما صرح به هنا من أنه قد ترك الشعر وهجره فإنه قد اعترف في موطن آخر من كتاب المحاضرة والمذاكرة بأنه لم يقلع تماما عن قول الشعر، فهاهو يقول بعد استطراد طويل تحدث فيه عن كساد سوق الأدب في عصره، وعن فساد طباع الناس، وعن أسباب تركه الشعر : "ومع هذا لم أُقلع من قول الشعر جملة عند الضرورة إليه" [14]. وقد قدّم ابن عزرا في كتابه نصائح قيمة للشاعر، والخطيب، وفي خاتمتها طرح التساؤل الآتي : "وعسى قائلا (هكذا) يقول لي : هل حرزت في كلامك هذه الوصايا المألوفة، وتحرزت من العثرات الموصوفة،

---

(11) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 7، 87. وانظر : أحمد شحلان "من الأدب العربي - العبري ..."، ص، 69. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ابن عزرا عندما يشير إلى كتاب من كتبه فإنه يصفه بأنه "مقالة" ولا يسميه كتابا. انظر مثلا : كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 38، 39، 87.

(12) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 106. وانظر أيضا : 7 - 8. الأثرالعربي في الشعر العبري، ص، 166. الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص، 102 - 104. أحمد شحلان "من الأدب العربي - العبري ... "، ص، 68 - 74.
"Ibn Ezra Moses" Jewish Encyclopedia . "Ibn Ezra Moses" The New Encyclopedia Britannica,vol.6.p.219 - 220. Judaism,p,193.

(13) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 99.

(14) المصدر نفسه، ص، 106.

فسلم كلامك من النقد، وبرىء من القدح ؟ فالجواب لا، بل أنا معترف مقترف لوجوه منها : نقصان فطرة البشر، وانحراف بديهة الحي الناطق باختلاف الأمزاج وميلانها ... وأيضا إن الكلام الموجود لي منه ما قلت في أيام سكر الشباب وبلهنية العيش ... وأنا يومئذ غيرمتحنك فجاء بعضه سَكْبٌ في الإناء وسكب في الأرض، وفات عن يدي ولم يمكن استدراكه، وإن لم تشبعه حجتي، ولا أقنعته مقالتي، بل قصد تفنيدي على أني أوصيت بالتحفظ مما قد أبحته لنفسي، قلت له ما قال بعض الزهاد : أيها الناس لو لم يعظكم إلا من لاذنب له لما وعظكم أبدا، وقال غيره من السياح : أيها الناس، لا يمنعكم أسوأ ما تعلمون عنا عن قبول خير ما تسمعون منا .. " [15].

وقد أشار موسى بن عزرا في "كتاب المحاضرة والمذاكرة" إلى مؤلَّفٍ آخر من مؤلفاته ذكر أنه "في فضائل أهل الآداب والأحساب" وأنه قد تحدث فيه عن عدد من مشاهير العلماء والأدباء الذين برّزوا في صنوف من العلوم الشرعية والفقهية، والآداب العربية والكتابية، والآراء الفلسفية، والصناعة المنطقية، والنجومية، والهندسية، والطبية ولكنهم لم يقولوا الشعر [16]. كما أنه قد أشار إلى أن له مؤلفا آخر في موضوع "الجناس" قسمه إلى عشرة أبواب، وهو يتضمن ما يزيد على الألف ومئتي بيت مجنسة الأعجاز. وقد أوضح ابن عزرا أنه قد جمعه أيام الشباب والفراغ. [17] وذكر الدكتور شعبان محمد سلام أن ابن عزرا قد ألّف هذا الكتاب لصديقه الوزير إبراهيم بن مهاجر. [18] ولابن عزرا بالإضافة إلى ما ذكرناه مؤلفات أخرى ليس هذا البحث مكان استقصائها.

(15) المصدر نفسه، ص، 185 - 186.

(16) المصدر نفسه، ص، 93.

(17) المصدر نفسه، ص، 208. وانظر : الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص، 104.

(18) الأثر العربي في الشعر العبري، ص، 166.

كتاب المحاضرة والمذاكرة :

الكتاب الذي يهمنا في هذا البحث هو كتاب "المحاضرة والمذاكرة"، وقد ألفه موسى ابن عزرا ليجيب به على أسئلة ثمانية وجهها إليه شخص ما. ولم يوضح ابن عزرا اسم ذلك السائل وإنما وصفه في مقدمة الكتاب بأنه "الحكيم الحبيب الكريم" [19]، ووصفه في موطن آخر من الكتاب بأنه "الابن البار" [20]. وقد يكون السائل شخصية حقيقية وقد يكون شخصا متخيلا، فمثل هذا التقليد نجده كثيرا في المؤلفات العربية. والأسئلة التي وجهها إليه ذلك السائل تنصب على المسائل الآتية :

1 - أمور استبهمت عليه من أمر الخطب والخطباء

2 - أموراستعجمت عليه من شأن الشعر والشعراء

3 - كيف صار الشعر في ملة العرب طبعا وفي سائر الملل تطبعا ؟

4 - هل كان للملة الإسرائيلية أيام دولتها شعر موزون ؟

5 - متى عنيت الجالية اليهودية في الأندلس بقرض الشعر ؟ ولم كانت أعنى بسبكه وأحكم في حوكه من غيرها ؟

6 - طلبَ السائل من موسى بن عزرا أن يعرض عليه إنموذجا من الآراء التي استحسنها في هذا الشأن.

7 - هل من الممكن قرض الشعر في النوم ؟

8 - طلبَ السائل من موسى بن عزرا أن يرشده إلى أمثل طريقة.

---

(19) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص. 38.

(20) المصدر نفسه، ص. 41.

يأخذ بها نفسه في صنعة القريض العبراني على القانون العربي [21].

وقد جعل موسى بن عزرا هذه الأسئلة الثمانية فصولا أقام عليها كتابه.

وبإلقاء نظرة على هذه الأسئلة نجد أن أكثرها قد انصب على الشعر ولذلك فإنه قد ظفر بنصيب الأسد من هذا الكتاب. أما النثر فإنه لم يتحدث إلا عن نوع واحد منه وهو الخطابة، وحديثه عنها جاء مختصرا وهامشيا. أما الترسل والمقامات والتوقيعات فلم يتعرض إليها.

ويلفت نظر قارىء هذا الكتاب سعة معرفة موسى بن عزرا بالثقافتين العربية والعبرية، واطلاعه الواسع على الثقافة الفلسفية اليونانية واستفادته منها.

ونظرالأهمية مايورده موسى بن عزرا من معلومات تتعلق بالأدبين العربي والعبري ؛ ولأن الكتاب - حسب علمي - غير متاح لكثير من الدارسين العرب فقد حرصت على إيراد كلام ابن عزرا بنصّه في معظم ما أوردته من أقواله.

العرب والعربية :

تحدث موسى بن عزرا عن المنزلة التي احتلها العرب بين شعوب العالم فيما يتعلق بالمعارف الإنسانية فقال :

"اعلم أرشدك الله أن الملل المشهورة، والنِّحَل المذكورة الحاملة للعلوم، الناقلة للمعارف، كالهند وفارس ويونان والترك والقبط وغيرها، تشاغلت بعضها بالمعارف العلمية سعيا في التقدم بظنها، والوقوف على بعض المغيبات بزعمها، ... وبعضها بالعلوم البرهانية الإلهية والطبيعية، وبعضها

(21) المصدر نفسه، ص، 38.

بأحكام المهن الصناعية، وكانت الخطب والأشعار ... بعضَ أدواتها وجزءًا من آلاتها. وأما هذه العصابة الإسماعيلية، الذين يسمون بأهل المدر لما سكنت حواضر الحجاز وبواديها، وهي جزيرة العرب التي كانت قطيعها من الدنيا ... فلم تكن من نحل العلوم ولا من ملل المعارف، ولا منحهم الله علما سوى البيان، ولا هيأ طبعهم للعناية بغير فصاحة اللسان، ولا تفاخرت على غيرها من الأمم والقبائل إلا بإحكام لغتها، ونظم أسجاعها وأراجيزها وأشعارها عند الري والجدب، ولدى السلم والحرب. وبهذا فخر بعضهم قائلا : لسان العرب بين الألسنة كزمن الربيع بين الأزمنة. وقد أثنى الفيلسوف عليها في بعض رسائله إلى الإسكندر وأوصاه بهم، ووصفهم بسعة المنطق، وذلق اللسان، والمعرفة بالشعر، والتوسع في الممادح والمذام، والمروءة والأنفة، وغير ذلك من الأخلاق التي جبلت عليها " [22].

كما أن ابن عزرا قد صرح في موطن آخر بما وهبه الله للعرب من طول الباع في ميدان البيان إذ قال : "وأما ملة العرب فنظمت ونثرت في أكثر الأشياء، وفي معظم فنون الدنيا، من فضل ونقص، ومدح وقدح، ونقض وإبرام، وفي كل التشبيهات، وفي جميع المتضادات بما أتاح الله لها من

(22) المصدر نفسه، ص، 56 - 57، وقارن ما أورده ابن عزرا هنا بما ذكره أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في كتاب البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، الطبعة الرابعة، بلا تاريخ، ج، 3، ص، 13 - 14، 27 - 29. وقارنه أيضا بما ذكره الجاحظ عن يعض الأمم وما تمتاز به كل منها في : "مناقب الترك" ضمن "رسائل الجاحظ" تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1964، ج، 1، ص، 67 - 71. وانظر : عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي : سر الفصاحة، شرح وتصحيح، عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، 1389 /1969، ص، 40 - 43، 45. صاعد بن أحمد الأندلسي، طبقات الأمم، تحقيق، حياة بو علوان، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1985، ص، 33 ، 38 - 39، 40 - 42 - 45، 49 - 51، 70 - 81، 106، 111 - 115، 118، 120 -121، 126. أحمد شحلان، "من الأدب العربي - العبري ... "، ص، 76 - 77.

طول اللسان، وسعة البيان" [23]. وأشار إلى أن اليهود الذين عاشوا بين العرب في جزيرتهم قد تأثروا بهم حتى "خف نطقهم، ورقت ألسنتهم، ولطف قريضهم ... فانبعث الشعر منهم، وتبرعوا في القريض نحو السموأل بن عاديا والربيع بن الحقيق (هكذا) وغيرهما" [24]. ثم أردف ابن عزرا أن اليهود الذين عاشوا بين العرب في جزيرتهم ربما كانوا عربا اعتنقوا اليهودية قبل ظهور الإسلام فقد كان من العرب حسب قوله "دخلاء في دين اليهود، قبائل نحو حمير، وكندة، وبنو كنانة، وسواهم" [25]. وأضاف موسى بن عزرا أن حسن المنطق لدى العرب يجري "فيهم مجرى الطبيعة في الرجال، والنساء، والزّمناء، والأطفال المذورين، والغفّال، ودهماء العامة، وهمج البادية، وغثاء السواد" [26]. وهو يرى أن العرب اكتسبوا هذه الفصاحة بسبب "كوكبهم، ومزاج إقليمهم، وأهوية بلادهم، ومياهها المجففة لرطوبة ألسنتهم بتوسط، فجاء كلامهم دون كلام الحبشة في اليبس، وفوق كلام الصقلب في الرطوبة" [27]. ثم عقد مقارنة بين العرب العاربة، والعرب المستعربة في ميدان الفصاحة ففضل أبناء إسماعيل على العرب العاربة حيث قال :

"وهؤلاء الإسماعيليون لما سكنوا هذه الجزيرة الموصوفة، لمصاقبتها لديار فارس والعراق والشام، رَقّ كلامهم، وعذُبَ قريضهم، ولطفت

---

(23) كتاب المحاضرة، ص، 45. وقارن هذا الكلام مع ما ذكره الجاحظ في كتاب البيان والتبيين، ج، 3، ص، 28. ورسائل الجاحظ، ج، 1، ص، 70.

(24) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 57. وانظر : محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراه وشرحه محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، 1974، ج، 1، ص، 282 - 297. أحمد شحلان "من الأدب العربي - العبري ..."، ص، 79.

(25) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 57 - 58. وانظر : طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص، 282. طبات الأمم، ص، 115 - 116. أحمد شحلان "من الأدب العربي - العبري ..." ص، 79.

(26) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 57. وانظر : البيان والتبيين، ج، 3، ص، 28.

(27) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 57. وانظر : طبقات الأمم، ص، 120.

خطبهم أكثر من العرب العاربة القحطانية، سكان الصحراء، وهم أهل الوبر بنو إبراهيم عليه السلام من قطورة " [28]. ثم أضاف موسى بن عزرا أن أشعار الإسماعيليين والقحطانيين وخطبهم مما لا يحصى كثرة لأن البيان هو "علمهم الأقدم وحظهم الأعظم" [29].

وأشار ابن عزرا إلى أن المسلمين يرون أن فصاحة قرآنهم هو الدليل المعجز على صحته، وأن البلغاء منهم لا يستطيعون أن يأتوا بمثله، [30] وأضاف أنه بسبب "اقتدار هذه القبيلة (العرب) على المقال، وسعة باعها في الخطاب، شنت الغارة على كثير من اللغات وعرّبتها وانتحلتها بظهور الكلمة وعظم السلطان، وغلبتها على ملك فارس بخراسان، وعلى ملك الروم بالشام، وعلى ملك القبط بمصر، فاتسع نطاقها، وفشت المعارف في أقطارها وآفاقها، وترجمت جميع العلوم القديمة والحديثة وانتحلتها وزادتها شرحا وبيانا، فما ولّف وترجم في ملة من العلوم ما أُلف وترجم في هذه الملة بما وُهبت من سعة اللغة، ورُزِقَت من فضل الخطاب، وقد شهدت لها بعض النبوات بذلك" [31].

الأدب العربي وتأثيره في الأدب العبري :

ذكر موسى بن عزرا أنه لا يعرف لليهود إبان دولتهم ماهو خارج عن المنثور إلا الأسفار الثلاثة : المزامير، وأيوب، والأمثال. وهذه الأسفار

(28) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 57. وانظر : رسائل الجاحظ، ج، 1، ص، 74. أحمد شحلان "من الأدب العربي - العبري ... "، ص، 83.

(29) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 61. وقارن مع : طبقات الأمم، ص، 118.

(30) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 61. وانظر بشأن رأي المسلمين في إعجاز القرآن : محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف. الطبعة الرابعة، 1977، ص، 33 - 50. وانظر أيضا : أحمد شحلان "من الأدب العربي - العبري ..."، ص، 86 - 87 .

(31) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 62 - 63. وانظر : أحمد شحلان" من الأدب العربي - العبري ... "، ص، 88 - 89.

كما يقول : "غير راجعة إلى وزن ولا قافية على مذهب العرب، وإنما هي كالأراجيز على حيالها. وقد اتفق في بعضها شيء من طريق الرجز ... وقد شهد النص لسليمان الحكيم عليه السلام بالنظم والنثر، التي هي الأمثال ...، ومن الشيوخ من اعتقدها قصائد، وكُنْه هذا المنظوم وحقيقة وضعه لا أعلمه، ولا له عندنا عين ولا أثر" [32]. فالتراث العبري المنظوم إذن قد ضاع بسبب الشتات والتوزع في الديار بل إنه "باتصال الجلاء وطول مدة البقاء ذهب اللسان العبراني وباد وانقطع أو كاد ... فما بقي من اللغة العبرانية باقية غير الأربعة وعشرين سفرا المقيدة التي لم تتضمن من اللغة إلا ما دعت ضرورة المعنى إليه" [33]. وذكر موسى بن عزرا أن كل جالية من الجاليات اليهودية قد تأثرت بالبيئة التي عاشت فيها وأصبحت تتشبه بأهلها وتحاكيهم إلا في المسائل الدينية. وهو في ظل ما بين يديه من اللغة العبرية لايستطيع أن يحدد أيّ الجاليات كانت أسبق إلى نظم الشعر العبري على طريقة العرب، تلك الطريقة التي يلتزم الشاعر فيها بالوزن، والقافية، وحرف الروي، لكنه يضيف أن جالية الأندلس التي عاشت بين العرب قد برعت في الشعر على هذه الطريقة. [34] وقد تحدّث بالتفصيل عن هذه الجالية، وعن سعيها إلى إحياء اللغة العبرية، ووضع نحوٍ لها، ثم بداية محاولاتها في نظم الشعر، واعتنائها به إلى أن بلغ عندها منزلة لا تضاهيها فيه أيةُ جالية من الجاليات الأخرى يقول : "ولما استفتحت العرب جزيرة الأندلس المذكورة على القوط، الغالبين على الرومانيين أصحابها بنحو ثلاث مائة سنة قبل فتح العرب لها، الذي كان على عهد الوليد بن عبد الملك بن مروان من ملوك بني أمية من الشام،

---

(32) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 68. وانظر أيضا : الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص، 79 - 75. الأثر العربي في الشعر العبري، ص، 22 - 1.

(33) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 71.

(34) المصدر نفسه، ص، 68، 73 - 74. وانظر أيضا : الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص، 79 - 83. الأثر العربي في الشعر العبري، ص، 23 - 35.

سنة اثنتين وتسعين لدعوتهم المسماة بالهجرة، تفهمت جاليتنا بها بعد مدة أغراضهم، ولقنت بعد لأيٍ لسانهم، وتبرعت في لغتهم، وتفطنت لدقة مراميهم، وتمرنت في حقيقة تصاريفهم، وأشرفت على عذوبة أشعارهم. حتى كشف الله إليهم من سر اللغة العبرانية ونحوها، واللين والانقلاب والحركة والسكون والبدل والإدغام، وغير ذلك من الوجوه النحوية مما قام عليه برهان الحق، وعضده سلطان الصدق على يدي أبي زكريا يحيى بن داود الفاسي المنبوز بحيوج وشيعته رحمهم الله، ما قبلته العقول بسرعة، وفهمت منه ما جهلت قبل، وتحركت أيضا همم قليل منهم لطلب العلوم النظرية، واكتساب المعارف العقلية، ولم تقوَ عارضتهم في المقال، وتدربوا في صناعة الشعر، وتفطنوا لحلاوته، واستيقظوا لنوادره إلا في بعض المائة السابعة بعد أربعة آلاف للخليقة، وهو أول ظهور أبي يوسف حسداي بن إسحاق بن شبروط الجياني القدمة القرطبي الرئاسة ... فعندئذ ثابت الهمم من غفلتها، واستيقظت الفطن من نومتها" [35]. كما تحدث أيضا عن فضل اللغة العربية على الشعراء اليهود حيث جعل إتقان معرفتها سببا من أسباب المهارة في الشعر العبري، فقد أشار إلى أن من بين الشعراء اليهود الذين عاشوا في الأندلس إسحاق بن جقطيلة، وإسحاق بن شاؤول الأليسانيان، ووصفهما بأنهما فرسا رهان، ثم أضاف : "إلا أن ابن جقطيلة كان منهما السابق لوفور حظه من العربية" [36]. وقال عن الشاعر موسى بن جبيرول إنه : "صانع مجيد ومؤلف بليغ، تمكن من الغرض الشعري فأصاب منه الهدف ... وسلك في القول مسلكا دقيقا، وتشبّه فيه بالمتأخرين من شعراء المسلمين، حتى دعي بفارس الكلام وجهبذ النظام ...

(35) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 73 - 74. وانظر : طبقات الأمم، ص 155 - 156، 203 - 204. أبو العباس أحمد بن القاسم ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، شرح وتحقيق الدكتور نزار رضا، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1965، ص، 498.

(36) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 73، 75، 76 - 77. وانظر أيضا : الأثر العربي في الشعر العبري، ص، 155.

وهو أول من فتح للشعراء من اليهود باب البديع. ومن جاء بعده في سبيله نهج، وعلى منواله نسج" [37]. وقد قال ابن عزرا عن أخيه الأكبر إسحاق المكنى بأبي إبراهيم : "ومن أهل القول الرصين والشعر المبين، أبو إبراهيم أخي وكبيري، كان رحمه الله استعان على لطف المقال وعذوبة الشعر بفساحة باعه في العربية" [38]. بل إن ابن عزرا عزا ضعف شعر أستاذه إسحاق بن غياث إلى فقره من علم العربية حيث قال : "إسحاق بن غياث اليساني مدينة الشعر يدخل إليها ويخرج عنها ينبوع البلاغة ... مالك عنان القول العبراني، وفارس ميدان اللسان السرياني ... أربى على كل من تقدمه من أمور الزهد والصلوات والندب والمرثيات، وكان دون ذلك في الشعر الموزون لفقره من علم العربية، فكان جزل الألفاظ، قليل المعاني" [39].

وفي المقدمة التي وضعها ابن عزرا لكتاب المحاضرة والمذاكرة أشار إلى اعتماده الكبير في تأليف هذا الكتاب على المؤلفين العرب حيث أنهم قد أشبعوا موضوع النثر والنظم بحثا، يقول :

"حَبَّرْتُ ما سألته مني كلاما موجزا، فإنها مقالة لا تحتمل الإطالة ... فقد فَرَشَ في أكثرفصول هذا الشأن أعلامُ البيان من الإسلام، وهم أحق بالكلام في النثر والنظام، كُتُبًا جمة مثل كتاب ابن قدامة (هكذا) في النقد، والبديع لابن المعتز، وحلية المحاضرة للحاتمي، والحالي والعاطل له، والعمدة لابن رشيق، والشعر والشعراء لابن قتيبة، وغيرهم. وأما ما اندرج من ذلك في خلال تآليفهم الغير مخصوصة (هكذا) بهذا الشأن

(37) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 85 - 86. وانظر : الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص، 86 - 94 . الأثر العربي في الشعر العبري، ص، 158 - 160. طبقات الأمم، ص، 205.

(38) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 89.

(39) المصدر نفسه، ص، 87. وانظر : الأثر العربي في الشعر العبري، ص، 154.

فقط فهو كثير لا يحصى" [40]. كما أنه قد أشار إلى أن غرضه من تأليف كتابه هو أن يعرض على من ألف الكتاب من أجله المماثلةَ بين الاستعمالات في اللغتين العبرانية والعربية، والموازنةَ بينهما في أكثر الوجوه، وبيان أن الأولى منهما تابعة للثانية وآخذةٌ منها في الشعر خاصة [41]. وقد أكد موسى بن عزرا تبعية اليهود للعرب في الشعر بعبارة لا لبس فيها حيث قال : "كما نحن في الشعر خاصة تابعة العرب وجب علينا أن نقتفي أثرهم ما استطعنا عليه" [42]. وقال في موطن آخر : "وإذ قد قدمت أن الشعر هو علم العرب، وأن اليهود تابعة لهم في هذه الصناعة، فلست أسوغ قول من أنكر مراعاة هذه الوجوه من فصول البديع، وقال بِقِلَّة الاضطرار إلى امتثالها بحسب الوجود والطاقة، إذ العرب اصطلحت عليها وجعلتها كالآلات لكلامها ... فوجودها (هكذا) في شعرهم صارت عندهم ذوات أذواق، وبِعَدَمِها صارت تفهة مسخة ... وعلينا أن نُجْمِعَ معهم عليها بحسب وجودها وطاقتنا" [43].

وقد اعتمد موسى بن عزرا في تأليف كتابه على التراث العربي شعرا ونثرا، وقد استشهد كثيرا بآيات من القرآن الكريم، وهو يسميه في معظم الأحيان "قرآن العرب" [44]. وفي بعض الأحيان يورد آية منه ويقدم لها بقوله : "وعند العرب" [45]، أو "وفي قرآنها"، [46] أو يقول :

---

(40) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 39.

(41) المصدر نفسه، ص، 39 - 40. وانظر أيضا : أحمد شحلان" من الأدب العربي - العبري..."، ص، 71 - 72.

(42) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 143.

(43) المصدر نفسه، ص، 187 - 188.

(44) المصدر نفسه، ص، 39، 100، 112، 115، 168، 178، 184، 191، 207.

(45) المصدر نفسه، ص، 105.

(46) المصدر نفسه، ص، 252.

"وقال بعض العلماء". [47] أو "وقال غيرنا". [48] وقد صرح موسى بن عزرا بأنه لا يتحرج من الاستشهاد بآيات القرآن الكريم رغم ما يظهره بعض فقهاء ملته المعاصرين له من كراهية لذلك، وحجته في ذلك أن مشاهير فقهاء اليهود وعظماء المتكلمين منهم يستشهدون به في دراساتهم. يقول : "وبعد ذكر قرآن العرب لم أستشعر التقطب... الذي انتحله أهل الرياء من فقهاء ملتنا في زماننا، إذ رأيت رؤساء المتفقهين وعظماء المتكلمين رابي سعدية، ورابي هاي وغيرهما من المتكلمين يستشهد به مستعينين على فك المعتاص من النبوات، نعم وبشروح النصارى على ضعفها. غير أن هذه الطبقة المذكورة اليوم تذكي سمعها، وتحدق بصرها إلى دقائق الناس، وتتعامى عن كبائر ذاتها" [49].

ويستشهد ابن عزرا أيضا ببعض الأحاديث النبوية لكنه لا ينسبها إلى الرسول محمد صلى الله عليه وسلم وإنما يقدم لها بقوله : "وقال

---

(47) المصدر نفسه، ص، 168.

(48) المصدر نفسه، ص، 171.

(49) المصدر نفسه، ص، 191. يبدو أن هناك فئة من متديني اليهود كانت تلوم بعض علمائهم على استشهادهم في أمور تخص اللغة العبرية بما هو موجود في العربية. فإن النحوي الشهير أبا الوليد مروان بن جناح صاحب "كتاب اللمع" قد قال في مقدمة هذا الكتاب : "وما لم أجد عليه شاهدا بما ذكرته ووجدت الشاهد عليه من اللسان العربي لم أتحرج من الاستشهاد بواضحه، كما يتحرج من ضعف علمه وقل تمييزه من أهل زماننا لاسيما من استشعر منهم التقشف، وارتدى بالتدين مع قلة التحصيل لحقائق الأمور. وقد رأيت سعديا يترجم اللفظة الغريبة بما يجانسها من اللفظة العربية. وقد رأيت الأوائل وهم القدوة في كل شيء يستشهدون على شرح غريب لغتنا بما جانسه من غيرها من اللغات فتراهم يفسرون كتاب الله من اللسان اليوناني، والفارسي، والعربي، والأفريقي، وغيرها من الألسن، فلما رأينا هذا منهم لم نتحرج من الاستشهاد على ما لا شاهد عليه من العبراني بما وجدناه موافقا ومجانسا له من اللسان العربي إذ هو أكثر اللغات بعد السرياني شبها بلساننا "انظر في هذا : الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص، 27 - 28، 38، 40.. وانظر : طبقات الأمم، ص، 38. عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص، 498.

حكيم"، [50] أو "وقال بعض الفقهاء"، [51] أو "وقال بعض أهل العلم"، [52] أو "وقال أحد العظماء" [53]، أو "وقال بعضهم" [54].

النقد والبلاغة :

اعتمد ابن عزرا في تأسيسه للنقد والبلاغة في اللغة العبرية - كما سنرى - على التراث العربي في النقد والبلاغة. وتطالع قارئ كتابه اقتباسات كثيرة من أقوال الجاحظ، وابن قتيبة، وابن المعتز، وابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، والحاتمي، وابن رشيق، وابن عبد ربه، وغيرهم. وقد صرح ابن عزرا - كما سبق أن ذكرنا - بأن أعلام البيان المسلمين هم الذين يرجع إليهم في أمور النظم والنثر، وقد عدَّدَ بعض أسماء المشاهير منهم [55].

1 - القضايا النقدية :

القضايا النقدية التي تعرض إليها موسى بن عزرا في كتاب المحاضرة والمذاكرة هي القضايا الرئيسة التي تناولها النقاد العرب لكن ابن عزرا لم يتحدث عنها بالتفصيل الذي تحدث به أولئك النقاد. ولم يبح ابن عزرا لنفسه في هذا الكتاب أن ينقد الشعراء اليهود، وأن يميز الجيد من الرديء من أقوالهم رغم إحساسه بأهمية النقد، وحجته في ذلك أنه ألَّف هذا الكتاب إجابة على أسئلة محددة وُجِّهت إليه فهو مقيد بتلك الأسئلة ولا يريد أن يخرج عنها، لكنه بالرغم من ذلك قد تطرق في أثناء إجابته إلى

---

(50) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 155.

(51) المصدر نفسه، ص، 166.

(52) المصدر نفسه، ص، 173.

(53) المصدر نفسه، ص، 220.

(54) المصدر نفسه، ص، 253.

(55) المصدر نفسه، ص، 39. وانظر أيضا : الأثر العربي في الشعر العبري، ص، 37 . أحمد شحلان، "من الأدب العربي - العبري ... " ص، 71 - 72.

بعض القضايا النقدية الهامة. يقول موسى بن عزرا معقبا على بعض الذين نقدوا شعر ابن جبيرول : "وقد تتبع الناقدون قوله فسقطوا له على سقطات قليلة. بل العالم يبسط فيها عذر الفتوة وعماية الصبا. ولم يكن بي إلى زطّ (هكذا) ذلك حاجة ماسة. ولا إلى تقييده ضرورة حافزة. فلم أقصد في هذه المقالة الغضّ من المتقدمين وتشويه أقوالهم. والتعريض بهفواتهم، ولا التمييز بين الطيب والخبيث من أشعارهم، وإنما قصدت جلب محاسنهم والإغضاء عن سهوهم، إلا إذا كانت الإشارة ضرورية لم يكن عنها بُدٌّ في مساق الكلام ... وإن كان علم انقياد (هكذا) الكلام من أعظم علوم الشعر، وأجزل فوائد المنطق، فقد قيل : انتقاد الكلام أعظم من قوله، وقد دعت الضرورة إلى جلب بعض ذلك ... والدلالة عليه في المقالة المسماة الحديقة في معاني المجاز والحقيقة" [56]. وفي أثناء حديث المؤلف عن الناجيد صمويل بن النغرلة نجده يصرح بالتزامه بخطته في الكتاب وتصميمه على عدم الاستطراد حيث يقول : "ولمّا لَمْ أقصد في هذه المقالة غير ذكر ما سألتني فيه من غرض الشعر أمسكت عن وصف جلاله، وشفوفه في المعاني وكماله" [57].

الشعر إذا هو الموضوع الذي استأثر بجل اهتمام موسى بن عزرا، فهو نفسه شاعر متميز، وهو أيضا ناقد للشعر. وقد اشتكى ابن عزرا بمرارة وحرقة، شأنه شأن بعض أدباء العرب قبله، من كساد سوق الأدب في عصره، وسوء ظن الناس بأهله، ومن غلبة الجهل، وكثرة الجهال [58]. كما أنه قد اشتكى، مثلما اشتكى نقاد العرب قبله أيضا، من كثرة الدخلاء على ميدان الشعر ممن يظنون أن الشعر هو كل كلام موزون مقفى، ويصف هؤلاء الدخلاء بأنهم جهلاء، غلب عليهم التسرع، وحب الظهور،

(56) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 86 - 87.

(57) المصدر نفسه، ص، 78، 80، 93.

(58) المصدر نفسه، ص، 99 - 100.

وسلطان الهوى، فهم لم يتدربوا على قول الشعر، ولم يرجعوا فيه إلى أهل الاختصاص، وإنما انساقوا وراء أهوائهم وجهالاتهم "فجاء كلامهم فاتر المزاج، غير قويم المنهاج، ولا متناسب القسمة، فمنه مايغيض سامعه وينكي، ومنه مالا يضحك ولا يبكي" (59). وأشار ابن عزرا إلى وجود فئة من شعراء اليهود وصفها بأنها سفيهة عابثة قال إنها : "دنست كتاب الله المقدس بأشتام (هكذا) الناس، وكشف عوراتهم بزعمهم، ولوثت آياته في ذم الأبرياء وذكر سيئاتهم بظنهم، فهو كلام يحرم للذكر (هكذا) بل يَلزمُ الطُّهرُمنه، فقد سَمِعَ بعضُ الأفاضل سفيها يُسافِه رجلا مصونا فقال له : أعِد الوضوءَ فبعض ما كنت فيه أشدُّ من الحدث" (60).

ويقدم ابن عزرا نصائح قيمة للشاعر الذي يرغب في أن يأتي شعره سلسا خاليا من العيوب، فهو يدعوه إلى أن يختار كلماته جيدا، وإلى أن يتخذ من أذنه معيارا لذلك الاختيار فما قبلته الأذن أبقاه وما رفضته تركه ؛ لأنه "بالأذن يذاق الكلام، والأذنان باب العقل، فكم من شعر صحيح القافية، دائم العروض، سالم الروي، مضبوط التصريف، جائز في اللغة التي هو منها إذا ذاقته الأذن ... لم تقبله قبول رضى، ولا اختزنته عند القوة الذكرية اختزان الذخائر" (61). ويحث الشاعر على أن يتجنب الكلمات الوحشية والغريبة، والكلمات المتقاربة المخارج، والكلمات المتنافرة،

(59) المصدر نفسه، ص، 93 - 94. وانظر ما قيل في الشعر الرديء عند العرب، وفي الدخلاء على فن الشعر : محمد بن عمران المرزباني، الموشح : مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة، دار نهضة مصر ، 1965، ص 547 - 553 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، الطبعة الرابعة، 1972، ج، 2، ص، 238 - 239.

(60) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 96.

(61) المصدر نفسه، ص، 131. وانظر : سر الفصاحة، ص، 55، 57. محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، كتاب عيار الشعر، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، 1985/1405، ص، 202.

كما يحثه على البعد عن التعقيد، [62] وعلى العناية بالقافية : لأن القافية القلقة قد تفسد القصيدة كلها [63]. ويحض الشاعر أيضا علىتوخي حسن الانتقال من غرض إلى غرض بحيث يأتي الانتقال سلسا مناسبا. يقول : "وإذا شَّببْت قصيدة بوجه من وجوه التشبيب فاخرج إلى غرضك من مدح أو ذم خروجا لا يبدو فيه الانفصال، فقد قيل : إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنســان في اتصال أعضائه ببعض، فمتى انفصل الواحد من الآخر غادر الجسم علة تذهب بمحاسنه. وقال غيره : القصيدة محتاجة أن تكون كالرسالة التي أغراضها متسقة. فإذا تحفظت من مثل هذا وشبهه تناسبت صدورُ قصائدك وأعجازُها، وارتبطت تشبيهاتها بأغراضها وهذا هو معنى التخلص الواقع في وجوه البديع ... ولتكن مباديءُ كلماتك في جزالة اللفظ متشابهة بأواخرها، وإن أمكن أن تكون الأواخر أوثقَ كان بها أليق، فمدار الأمور على عواقبها. وإذا برز لك البيت العجيب، أو سنح المعنى الغريب، فتحيَّل له في أخ يماثله، أو صبو (هكذا) يعادله ويشاكله لئلا يقال اتفاق وقع بغير رام (هكذا)، أو هي رمية من غير رام. وقد قال أحدهم فاخرا على صاحبه : أنا أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه. وقال غيره : أنا أقول في كل ساعة قصيدة وأنت تقولها في كل

(62) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 138 - 139، 142، وقارن ما ذكره ابن عزرا هنا بما ورد في البيان والتبيين ،ج ،1، 136 - 137، 144، 255. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، لم تذكر دار النشر، الطبعة الثالثة، 1398/1978، ص، 172- 173. سر الفصاحة، ص، 54، 56 - 62.

(63) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 156. وانظر : البيان والتبيين، ج، 1، ص، 112. سر الفصاحة، ص ،62، 101 - 102.

شهر، فأجابه : أنا لا أطيع شيطاني كما تطيع شيطانك" [64]. ويدعو الشاعر إلى التأني قبل إخراج شعره، وإلى أن يعيد فيه النظر بعد النظر، وأن يعرضه قبل إخراجه على صديق ناصح يصدقه القول فيه. ويستشهد ابن عزرا في هذا المجال بقول الحطيئة : خير الشعر الحولي المنقح، ويضيف أن المذهّبات الكبار تسمى الحوليات [65]. ويحث الشاعر أيضا على التواضع وإلى أن يبتعد عن الإعجاب بنفسه وبشعره [66]. وجميع هذه الأقوال والنصائح سبق أن أوردها النقاد العرب القدماء أمثال الجاحظ، وابن قتيبة، وابن طباطبا، والحاتمي، وابن سنان الخفاجي، والمرزباني. ولا شك أن ابن عزرا قد استفادها منهم كما توضح ذلك الإحالات في هوامش هذا البحث.

---

(64) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 157. وقارن ما أورده ابن عزرا هنا بما ورد في : البيان والتبيين، ج، 1، ص، 112، 205 - 207، 228. عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1966، ج، 1، ص، 76، 90. عيار الشعر، ص، 8 - 9، 184 ،187، 209، 213. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1966م، ص، 48. أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق، علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الثانية، 1971، ص، 147 - 148، 455، 474 - 475. العمدة، ج، 1، ص ،217، 234، 239 .، ج، 2، ص، 117، 123.

وبالنسبة لما ذكره ابن عزرا هنا من أن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض، انظر ما قاله الحاتمي عن هذا الموضوع عند إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق، علي محمد البجاوي، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى، 1953/1372، ج، 2، ص، 597. العمدة، ج، 2، ص، 117.

(65) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 158 - 159. وانظر ما ورد في البيان والتبيين، ج 1، ص، 204. ج، 2، ص، 9، 13. الشعر والشعراء، ج، 1، ص، 78. العمدة، ج، 1، ص، 96، 201.

(66) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 158. وانظر : البيان والتبيين ،ج، 1، ص، - 203 204. العمدة، ج، 1، ص، 201 - 202.

وقد أشار ابن عزرا إلى اختلاف حالات الشاعر في قول الشعر فقد يسهل عليه القول في زمن ويتعذر عليه في آخر. ثم أضاف بأنه "إذا اشتغل البال لم يتأت المقال"، واستشهد على ذلك بقول عبيد بن الأبرص : "حال الجريض دون القريض"، وبقول الفرزدق : "أنا عند الناس أشعر الناس وربما مرت علي ساعة وقلع ضرس أهون علي من أن أقول بيتا واحدا" (67).

وتحدث ابن عزرا عن الطريقة التي يمكن للإنسان أن يعرف بها مدى قبول الناس لكلامه، وما إذا كان حسنا أم غير حسن، ودعا الشاعر إلى أن لا يغترّ برأيه في شعره، ولا برأي صديقه المعجب به ؛ لأن حبه إياه قد يعميه عن مساوئه "فإذا كان ذلك كذلك فأدخِلْ قولَك في عرضة جيدة من الأقوال حتى ترى قدر الإنصات إليه والفرح به، أو الكسل عن سمعه، واجعل رأيك الذي لا يخطئك، ودليلك الذي لا يكذبك حرص السامعين عليه، وصغيهم إليه ... فإن ظهر لك من السامع فترة في الإصغاء، وذلك لا يكون مع طيب القول إلا من جهل أو حسد، فأمسك عنه ؛ فقد قال بعض الحكماء : من لم ينشط لحديثك فارفع عنه مؤونة الاستماع. وقد ذُكر في بعض الأخبار أن بعض أغفال الشعراء سأل صدرا من صدورهم قائلا : لِمَ لا تقول من الشعر ما يفهم ؟ فأجابه : لِمَ لا تفهم من الشعر ما نقول ؟ فقطعه" (68). وواضح أن هذه الطريقة هي التي سبق أن نادى بها الجاحظ في البيان والتبيين حيث قال مخاطبا المنشيء شاعرا كان أم كاتبا : "فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتُنسَب إلى هذا

(67) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 139. وانظر : البيان والتبيين، ج، 1، ص، 209. الشعر والشعراء، ج، 1، ص، 81. العمدة، ج، 1، ص، 194، 204.

(68) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 159، 162، 164 - 165. وانظر : البيان والتبيين، ج، 1، ص، 105، 203 - 204. الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1972/1392م، ج، 1، ص، 20 - 21 . ج، 2، ص، 18 - 19. الموشح، ص، 499 - 500. العمدة، ج، 1، ص، 133.

الأدب، فقرضت قصيدة، أو حبَّرت خطبة، أو ألّفت رسالة، فإياك أن تدعوك الثقة بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه ؛ ولكن اعرضه على العلماء في عُرْض رسائلَ أو أشعارٍ أو خُطَب ؛ فإن رأيت الأسماعَ تصغي إليه، والعيونَ تَحْدِج إليه، ورأيتَ مَنْ يطلبه ويستحسنه، فانتحله. فإن كان ذلك في ابتداء أمرك، وفي أوّل تكلفك، فلم تر له طالبا ولا مُستحسِنا، فلعله أن يكون ما دام ريِّضا قضيبا، أن يحلَّ عندهم محلَّ المتروك. فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماعَ عنه منصرفة، والقلوبَ لاهية، فخُذْ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يَكْذِبُك حِرصَهم عليه، أو زُهْدَهم فيه ... فلا تَثِق في كلامك برأي نفسك ؛ فإني ربما رأيتُ الرَّجُلَ متماسكا وفوق المتماسك، حتى إذا صار إلى رأيه في شِعره، وفي كلامه، وفي ابنه، رأيته متهافتا وفوق المتهافت" [69].

وقد تحدث ابن عزرا باختصار عن بعض القضايا النقدية الكبرى التي شغل بها النقاد العرب ومن ذلك قضية اللفظ والمعنى، فقد حَثَّ الشاعر على أن يخيط ألفاظه على قُدُود معانيه "فاللفظة آلة المعنى، وعلى المعنى تقع المخاطبة. فكل كلام لا يحمل معنى فهو فارغ، وقد قيل المعنى روح واللفظ بدن المعنى"، [70] ثم أضاف بأن اللفظ ينبغي أن يكون بسيطا "غير مضطر إلى تأويل، ومعناه غير مفتقر إلى دليل ... وقد سئل من أشعر الناس ؟ فكان الجواب : أسلمهم لفظا، وأحسنهم بديهة. وقيل : خير

---

(69) البيان والتبيين، ج، 1، ص، 203 - 204.

(70) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 131 - 132. وقارن مع البيان والتبيين، ج، 1، ص، 254. رسائل الجاحظ، ج، 1، ص، 262. عيار الشعر، ص، 203. العمدة، ج، 1، ص، 124، 128. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراه وعلق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1404/1984م، ص، 52، 54، 372 - 373، 417.

الكلام ما قلَّ، وجلَّ، ولم يمل. وقيل : خير القول ما دخل على الأذن بغير إذن" [71].

وتحدث كذلك عن قضية الطبع والتكلف فذكر أن التطبع ليس كالطبع، وأن التكحل في العين ليس كالكحل، وحثَّ من ألف له الكتاب على أن يسير مع طبعه ولا يتكلف الشعر إذا لم يكن له طبع فيه. فالإنسان لا يعاب بأنه لا يقول الشعر ولكنه يعاب إذا قال شعرا رديئا ثم أردف قائلا : "أما ترى أن في أعلام الإسلام مثل ابن المقفع الخطيب، وعبد الحميد، والأصمعي، والجاحظ وغيرهم، وهم عُمَدُ البلاغة، وأساتذة الخطابة، وما وقع بطبع أحدهم نظم كلمتين. وفي ملتنا بالأندلس أبو الوليد ابن جناح، وأبو إسحاق بن سقطار المنبوز بابن يشوش، وهما شيخا العبرانية على الإطلاق، لم يسمع لهما بيت موزون" [72]، ثم استشهد بقول ابن المقفع وقد سئل لِمَ لا تقول الشعر ؟ فأجاب : الذي أرضاه لا يجيئني، والذي يجيئني لا أرضاه، وبقول منسوب إلى أحد النقاد وقد سئل عن مثل ذلك فقال : "أنا كالمِسَنِّ أشحذ ولا أقطع. وقال : رأس الكلام الطبع، وعموده الدربة.

---

(71) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 138 - 139. وانظر : البيان والتبيين، ج، 1، ص، 101. وقد ورد في كتاب العمدة ج، 1، ص، 242 "سئل بعض الأعراب من أبلغ الناس ؟ فقال : أسهلهم لفظا، وأحسنهم بديهة". وورد في الصفحة 246 من الكتاب نفسه، قال بعضهم : "خير الكلام ما قلَّ، ودلَّ، وجلَّ، ولم يمل". وانظر أيضا : ج، 1، ص، 249. الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص، 24 - 25 . دلائل الإعجاز، ص، 267.

(72) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 128. وانظر : البيان والتبيين، ج، 1، ص، 138، 208 . ج، 2 ، ص، 13 - 14، 17 - 18. عيار الشعر، ص، 14. سر الفصاحة، ص، 282. وانظر أيضا : طبقات الأمم، ص، 204 - 205.

وجناحه الرواية، وحليه الإعراب". [73] وقد ذكر ابن عزرا أن الفيلسوف، وهو يعني أرسطو، قد أحصى "المعاني التي بها يفضل الشعر ويحسن، في الثامن من كتبه المنطقية، فوجدها ثمانية، وهي : جزالة اللفظ، وعذابة المعنى، وانطواء كثير من المعنى في قليل من اللفظ، وحسن التشبيه، وجودة الاستعارة، وشدة الالتئام، وتسبيق (هكذا) الأعجاز والصدور، واستقصاء المعاني. وقال : ثلاث خصال يبلغ بها الشاعر إلى حاجته وهي : إيجاز اللفظ، وحسن التشبيه، وإصابة المعاني" [74]. ثم أضاف ابن عزرا أن العرب قد "فرّعته إلى أكثر من هذا العدد مرارا، ودققت النظر في ذلك كثيرا" [75]. والمعاني الثمانية التي ذكر ابن عزرا أن الفيلسوف قد أحصاها هي ما يعرف عند العرب بعناصر عمود الشعر. والمعروف عند النقاد العرب أن أول من بحثها هو الآمدي، ثم القاضي الجرجاني، ثم أضاف إليها المرزوقي بعض العناصر وشرحها في مقدمته لشرح حماسة أبي تمام [76].

(73) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 128 - 129. وانظر : البيان والتبيين، ج، 1، ص، 208، 210. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، بيروت، المجمع العلمي العربي الإسلامي، الطبعة الثالثة، 1969/1388، ج، 3، ص، 132. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، كتاب العقد الفريد، شرحه وضبطه، أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1389/ 1969، ج، 2، ص، 268، 274. وقد ذكر الجاحظ أن قائلا قال لديسيموس اليوناني الموسوس : "ما بال ديسيموس يعلّم الناس الشعر ولا يستطيع قوله ؟ قال : مثله مثل المِسَنّ الذي يشحذ ولا يقطع" انظر : البيان والتبيين، ج، 2، ص، 226. وكتاب الحيوان، ج، 1، ص، 290. وقد نسب ابن عبد ربه هذا القول إلى الخليل بن أحمد فقد ذكر أنه "قيل للخليل بن أحمد : مالك تروي الشعر ولا تقوله ؟ قال : لأني كالمِسَنّ أشحذ ولا أقطع "انظر : العقد الفريد، ج، 2، ص، 268.

(74) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 130.

(75) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(76) انظر : د . إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1978/1389، ص، 160 - 162، 321 - 323، 398 - 410.

وتحدث أيضا عن الأخذ والسرقة فحث الشاعر الذي يريد أن يأخذ معنى قد سُبِقَ إليه أن يتلطف في أخذه فيزيد عليه زيادة لا تخل بمعناه، أو ينقص منه نقصانا لا يهجنه، وقال إن "حَدّ الزيادة هو التطفيف على الواجب، وحدّ النقصان هو التقصير عن الواجب، فالواجب إذا هو الكمال" [77]. وقد أورد في هذا الموضع رأي الجاحظ في السرقة، ووصف الجاحظ بأنه زعيم المتكلمين فقال : "قال الجاحظ، وهو زعيم المتكلمين : لا أعلم شاعرا تقدم في تشبيه مصيب أو معنى غريب، أو قول مخترع إلا ومن بعده من الشعراء قد انتحله أو بعضه. نعم إن خالف اللفظ أو العروض لم يكن المتقدم أحقّ به من المتأخر" [78]. ولم يورد ابن عزرا كلام الجاحظ بدقة، وإنما تصرف فيه [79].

وقد أوصى الشاعر الذي يريد أن يحوِّلَ معنى من العربية إلى العبرية أن يأخذ المعنى ويلتمس له ألفاظا مناسبة من اللغة العبرية لا أن يترجمه لفظة بلفظة "فليس جميع اللغات متشابهة ... وإن لم يتأت على اختيارك فتبرأ منه، فرُبَّ سكوت أفضل من مقال، ومن تكلم فأحسن قد يسكت ويحسن، وليس ينعكس" [80].

وقد تحدث عن الغلو والمبالغة في الشعر، وعن الصدق والكذب فيه فاعتمد في ذلك على آراء النقاد العرب أمثال قدامة بن جعفر، والحاتمي، والفارابي، وابن رشيق، وابن سنان الخفاجي، كما اعتمد على رأي أرسطو في هذا الموضوع. ففي أثناء حديث موسى بن عزرا عن شعره، وعن بعض منتقديه قدم تعليلا لما اشتمل عليه بعض شعره من مبالغة في مدح،

(77) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 153 - 154. وقارن مع عيار الشعر، ص، 14، 126- 127.

(78) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 154.

(79) قارن ما أورده ابن عزرا آنفا مع كلام الجاحظ في كتاب الحيوان، ج، 3، ص، 311.

(80) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 154. وانظر نماذج من الأخذ في الصفحات، 153، 244، 247، 250.

أو ذم، أو فخر فقال : "إنما سلكت في ذلك سبيل المتقدمين، واتبعت في الملتين رأي المتكلمين في الغلو والإطناب، وزخرف القول والإسهاب. فالتعمق في صنعة الشعر هو الغاية من العلماء بهذا الشأن. فمنهم من عاب أبيات الإغراق، ومنهم من استحسنها وهم الجم الغفير، وأوجبوا الفضيلة لمبدعها وقالوا : إنما يراد بالإغراق المبالغة، وزادوا أن الشاعر متى أوغل بما يخرج عن الموجود، ويدخل في باب المعدوم إنما يريد به المثَل وبلوغ الغاية في النعت، وإن كان قد قيل : من البرهان الأكبر الإخبار بما تقبله العقول. وقيل : خير القول أصدقه، فهو قول صحيح لكنه ليس يصحب الشعر، فقد قيل : أطيب الشعر أكذبه. وسئل عن الشعر فكان الجواب : ناهيك بقوم لا يستحسن الكذب إلا منهم. وقيل : الصدق والكذب في الأقاويل، والصواب والخطأ في الضمائر، والخير والشر في الأفعال، والحق والباطل في الأحكام، والنفع والضر في الأشياء المحسوسة. وفي قرآن العرب : والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون. ولو عَرِيَ الشعر من كذب لم يكن شعرا، وإن لم يصح عند التأمل" [81]. ثم أورد ابن عزرا قسمة أرسطوطاليس للكلام من ناحية الحق والباطل فذكر أن أرسطو قد قال : "الكلام منه حق وباطل، ومنه متوسط بين الحق والباطل. فالحق هو البرهان وكل شيء يجري مجرى البرهان. والباطل هو كلام الشعراء على طريقتهم، لا نفس كلامهم. وأما المتوسط بين الحق والباطل فمنه ما

---

(81) المصدر نفسه، ص، 114 - 115. وواضح تأثر ابن عزرا الصريح بما أورده النقاد العرب الذين أشرت إليهم. انظر مثلا : نقد الشعر، ص، 58 - 64. محمد بن الحسن الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق الدكتور جعفر الكتاني، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1979، ج، 1، ص، 195. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج، 1، ص، 428، ج، 2، ص، 58. العمدة، ج، 1، ص، 22، 25، ، 31. ج، 2، ص، 53 - 55، 61 - 62. سر الفصاحة، ص، 263 - 265. عبد القاهر الجرجاني، كتاب أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، جدة، دار المدني، الطبعة الأولى، 1412/1991م، 271 - 272.

حقه أكثر من باطله مثل كلام المجادلين. ومنه ما باطله أكثر من حقه مثل كلام السفسطانيين. ومنه ما حقه مساوٍ لباطله مثل كلام البلغاء والخطباء" [82]. ثم أضاف ابن عزرا أن الشاعر إذا مدح فقال : إن وجه الممدوح أقوى إنارة من الشمس، وأن يده أسقى من الغيث، أو قال : إنه أشجع من الليث، وأن صدره أوسع من البحر فكل ذلك كذب في صورة الحق، تدفع إليه ضرورة الكلام [83]، ثم شفع هذا القول بكلام نسبه إلى الفارابي في كتابه "إحصاء العلوم" حول التخييل والمحاكاة وعلق عليه قائلا : "وقد اختصر بعض العلماء هذا القول وأخذ عينه وقال : إن الشاعر كالمُصَوِّرِ الصورة المتقنة، الرائعة للعين ولا حقيقة لها، وهذا في غاية الإقناع" [84].

2 - البلاغة :

عرف ابن عزرا البلاغة بعدة تعريفات معظمها مأخوذ مما أورده الجاحظ، وابن رشيق، وابن عبد ربه. فقد قال : "البلاغة إقلال في إيجاز، وصواب مع سرعة جواب. وقيل : البلاغة هي المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح. وقيل : البلاغة ألا تخطىء ولا تبطىء. وقيل : البلاغة هي التعريف بمواضع المقاصد بألفاظ مفهومة. قال أرسطاطاليس : العلم العلة الفاعلة، والمداد العلة الهيولانية، والخط العلة الصورية، والبلاغة العلة التمامية. قال الجاحظ : صنعة الكلام علق نفيس وجوهر ثمين، وهو العيار على كل صنعة، والزمام على كل عبارة ... وكل علم عليه عيال، وكل تحصيل آلة ومثال" [85].

(82) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 115 - 116.

(83) المصدر نفسه، ص، 116. وانظر : كتاب أسرار البلاغة، ص، 263، 267 - 271.

(84) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 116.

(85) المصدر نفسه، ص، 134 - 135. وانظر : العقد الفريد، ج، 2، 260 - 263. العمدة، ج، 1 ص، 241 - 250. سر الفصاحة، ص، 50. وانظر بشأن العلل الأربع التي تحدث عنها أرسطو : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج، 1، ص، 426 - 427.

وقد أورد ابن عزرا في آخر كتابه "عشرين فصلا من فصول البديع في محاسن الشعر" خصص كل فصل منها للحديث عن نوع من أنواع البديع، وقال إن هذه الأنواع "بعض ما صنفته الطبقة العالية، وفرسان الكلام، وأمراء النثر والنظام من الإسلام" [86]. وقد أضاف أن إيراد هذه الأنواع البديعية هو الغاية التي من أجلها ألف الكتاب وأن ما سبقها من موضوعات إنما هو تمهيد لها [87]. والأنواع البديعية التي أوردها هي التي وُجِدَت لها نماذج في اللغة العبرية. أما ماعداها من أغراض بلاغية أخرى موجودة لدى العرب فقد قال إنها "مما لا يدرك عندنا، ولا يلحق في لغتنا" [88]. وقد صرح بالطريقة التي سيتبعها في عرض هذه الأنواع البديعية، والسبب الذي دعاه إلى إيرادها فقال : سأورد في كل نوع من هذه الأنواع "مثالا واحدا من أبيات الشعر العربي، وأحذو عليه ما أجده في النصوص المكرمة ؛ لئلا تشرد ويُظَن أنّا مقصرون أيضا عنهم كلَّ التقصير، وأن لغة العرب انفردت بهذه الملح ... وأن لغتنا خلية منها. وإن لم تكن نفسها في بعض الكلام ففيها إشارات دالة يقتدى بها إلى أكثر منها ... ثم أُحْضِر ما يتيسر لذكري من كلام شعراء ملتنا في هذه الأبواب، إما أن أحذو في ذلك الطريقة من الإسلام بعد وجود ذلك في النصوص، ... وما لم أجده تركت الباب خلوا حتى يقع إليك فتلحقه ..." . [89] وقد ذكر ابن عزرا أنه لا يتفق مع من لا يرى مراعاة هذه الأنواع البديعية بحجة عدم الحاجة إليها ؛ لأن العرب كما يقول : قد "اصطلحت عليها، وقد جعلتها كالآلات لكلامها والمتاع لقريضها ... وعلينا أن نجمع معهم عليها بحسب وجودها وطاقتنا ... وهذه الأبواب المقيدة، وشبيهها مما لا أقيده لعدمها في العبرانية، هي

(86) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 186.

(87) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(88) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(89) المصدر نفسه، ص، 186 - 187.

أمتعة الشعر، وآلاته، وأعوانه على الرقة، وأدواته على لطف القول حسبما يبدو إلى أهل الفهم" [90].

والأنواع البديعية التي تحدث هي :

1 - الاستعارة، 2 - الوحي والإشارة، 3 - المطابقة، 4 - المجانسة، 5 - التقسيم، 6 - المقابلة، 7 - التسهيم، 8 - الترديد، 9 - التصدير، 10 - التبليغ، 11 - التتميم، 12 - الاعتراض، 13 - التشبيه، 14 - حشو البيت لإقامة الوزن، 15 - الاستثناء، 16 - الغلو، 17 - التتبيع، 18 - حسن الإبتداء، 19 - حسن التخلص، 20 - الاستطراد [91].

وابن عزرا يَعني بالبديع ما نعنيه الآن بالبلاغة عامة ولا يعني به فقط ما هو معروف الآن بعلم البديع، فهو كما أوردنا أعلاه قد تحدث عن الاستعارة والتشبيه وهما من أهم موضوعات علم البيان. فالبلاغة في عصر ابن عزرا لم تتجزأ بعد إلى أقسامها الثلاثة المعروفة عند المتأخرين. وهو قد سار على النهج الذي سار عليه ابن المعتز في كتاب البديع. فابن المعتز قد تحدث عما عُرِفَ في عصره من أغراض بلاغية باسم البديع، وكان من بين ماتحدث عنه تحت هذا المسمى الاستعارة، والتعريض والكناية، وحسن التشبيه [92].

ولا يتسع المقام في هذا البحث للحديث بالتفصيل عما أورده ابن عزرا في هذه الفصول العشرين، ولذلك فإننا سنكتفي بإيراد بعض

---

(90) المصدر نفسه، ص، 188. ويطلق ابن عزرا على كل غرض بديعي مسمى "باب" فهو يقول مثلا : باب الاستعارة، وباب الوحي والإشارة ، وهكذا على النحو الذي سار عليه ابن المعتز في كتاب البديع، وابن رشيق في كتاب العمدة.

(91) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 189، 195، 202، 204، 209، 211، 214، 215، 217، 219، 221، 222، 225، 229، 231، 234، 239، 241، 249.

(92) عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تحقيق وتعليق، أغناطيوس كراتشقوفسكي، بغداد، مكتبة المثنى، 1967، ص، 2 - 3، 64، 68 - 74.

النماذج التي توضح المنهج الذي اتبعه في دراستها، والوقوف عند بعض الملحوظات التي يوردها مما يساعد على استكناه موقفه من البيان عند العرب.

عّرف ابن عزرا الاستعارة تعريفا مستقى من تعريف ابن المعتز، فقد عرفها ابن المعتز بأنها : "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها، مثل أم الكتاب، ومثل جناح الذل". [93] وقد ردد ابن عزرا هذا التعريف لكن مع شيء من الاضطراب في التعبير حيث قال : "ومعنى الاستعارة الكلمة بشيء لم يعرف بشيء قد عرف" [94]. ويبدو أن ناسخ المخطوط، أو محققه لم يحسنا نقل تعريف ابن عزرا للاستعارة فجاء تعريفه لها مضطربا تنقصه بعض الكلمات والحروف.

ثم أشار ابن عزرا إلى أهمية الاستعارة في الكلام المنظوم والمنثور فذكر أن الكلام إذا كسوته ثوب الاستعارة جمُلت ديباجته، ورقت زجاجته، وأن بين الكلام المستعار والعريان منه مثل الذي بين العي والبيان، [95] ثم أضاف أن الإفراط في استعمال الاستعارة لدى بعض الشعراء العرب واليهود قد أدى إلى وجود استعارات قبيحة . وردّ على بعض من أنكر الاستعارة من العلماء اليهود المعاصرين له واصفا إياهم بمجانبة الطريق السوي ؛ لأن الاستعارة في النصوص العبرية كثيرة لا تحصى، فلا بأس بها، بل لا غنى عنها [96]. ثم أورد نماذج من الاستعارات الواردة في الكتب الدينية اليهودية القديمة [97] وأعقب ذلك بقوله :

---

(93) المصدر نفسه، ص، 2.

(94) كتاب المحاضرة والمذاكرة، 192.

(95) المصدر نفسه، ص، 189.

(96) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(97) المصدر نفسه، ص، 190 - 191.

"وقد أفصحت العرب بتفضيل هذا اللسان (الاستعارة) وأعلنت تعظيمه، وجعلته من مفاخر أهل البيان، وهتفت بإثبات الفضل لمتحلي ذلك في أشعارها، كما جاء منه في قرآنهم نحو : وإنه في أم الكتاب، واخفض لهما جناح الذل من الرحمة، وآية لهم الليل نسلخ منه النهار، واشتعل الرأس شيبا. وكثير مثله يفوت العدد جلبت لك هنا" [98].

ثم أشار ابن عزرا إلى أنه قد استخدم الاستعارة في أشعاره، وخطبه، ورسائله بعدما وجدها مستعملة في الكتب المقدسة [99]. ثم أورد نموذجا واحدا للاستعارة في الشعر العربي وهو قول ذي الرمة في وصف طول الوقوف على الديار، والبكاء على الآثار الدارسة :

وقفت بها حتى ذوى العود في الثرى
وساقَ الثُّريّا في ملاءته الفجرُ

وذكر أن الشاعر في هذا البيت قد استعار للفجر ملاءة وهو ليست له ملاءة له على الحقيقة [100]. ثم أورد مثالا للاستعارة من الشعر العبري بيتا لابن جبيرول معناه بالعربية :

ولبسَ الليلُ درعَ الظلام / وطعنه الرعدُ بخنجر البرق

وقال إن ابن جبيرول قد "استعار لظلمة الليل "الدرع"، ولنورالبرق "الخنجر" ومن صفته "الطعن"، وجميعها من أسباب الحرب" [101].

ومن بين ماتحدث عنه من الأغراض البديعية حسن الابتداء، وحسن التخلص، وهما يمثلان الفصلين الثامن عشر والتاسع عشر، وقد جمع بينهما

(98) المصدر نفسه، ص، 191.

(99) المصدر نفسه، ص، 192.

(100) المصدر نفسه، ص، 193. وانظر : العمدة، ج، 1، ص، 269.

(101) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 194. وترجمة البيت من العبرية إلى العربية قام بها محقق الكتاب الدكتور شعبان محمد سلام. انظر الهامشين 1، 2 من الصفحة 194.

ابن عزرا في موطن واحد لتقاربهما في الموضوع كما يقول [102]. وقد ذكر أن هناك مَنْ استحسن ابتداء القصائد بالتشبيب، ثم الانتقال بعد ذلك إلى الغرض الرئيس من مدح أو ذم أوغيرهما. وهناك من لم يرض عن البدء بالتشبيب ؛ لأن ذلك سيكون على حساب الغرض الرئيس، كالمدح مثلا، فلا يصل الشاعر إلى غرضه إلا وقد فترت نفسه، واستهلك أفضل قوافيه في تشبيبه [103]. ثم أورد عدة ابتداءات لشعراء عرب لم يفتتحوا قصائدهم بالتشبيب، أولهم أبو العتاهية في قوله :

إني أمنْتُ من الزمان وريبه لما علقت من الأمير حبالا [104]

والثاني هو أبو الطيب المتنبي في قوله يمدح سيف الدولة :

لكل امرىء من دهره ما تعودا وعادات سيف الدولة الطعن في العدا

ثم أورد مطلع قصيدة أوس بن حجر في رثاء فضالة بن كلدة :

أيتها النفس أجملي جزعا إن الذي تحذرين قد وقعا

وقال إن هذا المطلع من المطالع المستحسنة، وأن ابن جبريال قد استفاد منه في أحد أبياته. ثم أورد كذلك مطلع قصيدة أبي تمام في رثاء محمد بن حميد :

أصَمَّ بك الناعي وإن كان أسمعا وأصبح مغنى الجود بعدك بلقعا

---

(102) المصدر نفسه، ص، 241.

(103) المصدر نفسه، ص ،241. وانظر : الشعر والشعراء، ج، 1، ص، 74 - 76.

(104) لقد وهم ابن عزرا هنا فهذا البيت ليس مطلع القصيدة وإنما ترتيبه العاشر بين أبياتها، وقد تضمنت الأبيات السابقة عليه نسيبا من ذلك قول أبي العتاهية :

بالله قولي إن سألتك صادقا أوَجَدْتِ قتلي في الكتاب حلالا

انظر : أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق الدكتور شكري فيصل، دمشق، مكتبة دار الملاح، 1384/1964، ص، 603 - 605. العمدة، ج، 2 ص، 133.

وقد ذكر أن مثل هذا كثير لا يحصى [105]. كما ذكر أن هناك من الشعراء اليهود من ابتدأ المديح بدون أن يقدّم له بتشبيب، واستشهد على ذلك بنماذج من شعره ومن شعر ابن جبريال [106].

أما التخلص من شيء إلى غيره فقد ذكر ابن عزرا أن المتأخرين من الشعراء العرب قد أُولِعوا به كثيرا، ولكثرة شيوعه لم يَرَ حاجة إلى إيراد أمثلة له. أما الشعراء اليهود فإن التخلص لديهم قليل، وقد أورد نماذج له من شعر الناجيد، وابن جبريال [107].

وقد ذكر أن الاستطراد على طريقة شعراء العرب، وهو أن يستطرد الشاعر مثلا من مدح إلى ذم، لا وجود له في النصوص الدينية اليهودية، ولم يره ابن عزرا عند أي شاعر من شعراء اليهود [108]. أما مزج الشك باليقين فهو كثير عند العرب قليل لدى اليهود. [109] وأما الإيجاب والسلب فهو قليل في النصوص الدينية اليهودية، وقد أخذه الشعراء اليهود من الشعراء العرب [110].

وقد ألحق ابن عزرا بالأبواب العشرين بابا إضافيا طويلالم يعطه رقما مثلما فعل بالأبواب العشرين، وجعل عنوانه "الأمثال والأحاجي". وقد ذكر ابن عزرا في هذا الباب أن "جميع الملل ضربت الأمثال واستحسنتها، والعرب تفضلها وتروي حوادثها، وفي قرآنها قيل : وتلك

(105) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 242 - 244. وانظر : الشعر والشعراء، 1، ص، 65، 207. العمدة، ج، 2، ص، 149.

(106) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 242 - 244.

(107) المصدر نفسه، 246 - 247. وانظر : العمدة، ج، 1، ص، 236 - 239.

(108) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 249. وانظر : العمدة، ج، 2، ص، 39 - 42.

(109) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 250. وانظر : العمدة، ج، 2، ص، 66 - 68.

(110) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 250. وانظر : العمدة، ج، 2، 80 - 82.

الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون. وقيل إن المثل يجمع ثلاث خلال : إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه... وبعض علماء ملتنا قال إن المثل هو الكلام المجرد، وليس كذلك. إنما المثل الكناية دون التصريح والمعنى واحد. والألغاز والأحاجي معها من واد واحد وقريب منها". (111) وقال ابن عزرا : إن "الأحاجي دونَ الأمثال موجودة عندنا ... وقد ضرب الملحدون الأمثال الباطلة فأنكر ذلك عليهم النبي". (112) ثم أضاف أنه توجد لدى العرب أبيات تشتمل على مَثَلَيْن، وعلى ثلاثة أمثال، واستشهد على المَثَلين بقول امرىء القيس :

الله أنجح ما طلبتَ به والبر خير حقيبة الرَّحْل

واستشهد على الثلاثة بقول زهير :

وفي الحلم إذعان، وفي العفو دُرْبَةٌ

وفي الصدق منجاة من الشر فاصدق (113)

وفيما يتعلق بالألغاز والأحاجي والمعمى ذكر ابن عزرا أن "لشعراء العرب في الأحاجي والألغاز والمعمى شعر كثير لا يحصى بسرعة، والعلم به قليل الفوائد، وتبع بعضُ شعراء اليهود رأيَهم فجاء غير مفلح إلا النزر اليسير. وكذلك الفكاهات والمهاترات لم تحسن فيها أقوالهم فإنهم تسوروا على اللغة العبرانية البريئة من صنوف الطنز والهمز". (114) وقال : إن "شعراء العرب استحسنوا إدخال آيات من قرآنهم على ما يسمونها آيات في شعرهم، وهي عندهم من مفاخر أقوالهم ... كقول بعضهم :

---

(111) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 252. وانظر: العمدة .ج، 1، ص280، 307 - 309.

(112) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 257.

(113) المصدر نفسه، ص، 261 - 262. وانظر هذا الكلام وبيتي الشعر في "باب المثل السائر" من كتاب : العمدة، ج، 1، ص، 282 - 283.

(114) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 264. وانظر : العمدة، ج، 1، ص، 307 - 309.

خُطَّ بالمسك على أبوابها   ادخلوها بسلام آمنين

وقد تمكن لشعراء ملتنا قريب من ذلك في مصارع أبيات مختلفة الأعاريض بزيادة قليلة أو بنقصان يسير ... ولشعراء العرب عجيبة في أبيات معاني مستخرجة من قرآنهم لا تُستَخرج إلا منهم نحو قول أحدهم في النحول :

ولو أن ما بي من نحول مركب
على جمل ما كان في النار خالد

لأن في قرآنهم : ولا يدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط، وهو عين الإبرة ... وفي أصحابنا من تبع هذا الرأي فصرف أبيات معاني شرحها من الكتب المقدسة، فمنهم من استوفى غرضه في بيت، ومنهم من تممه في بيتين" (115). واستشهد على ذلك بنماذج من شعره، وشعر الناجيد، وابن حسداي، وابن سهل، وابن جبريال (116).

وقد اختتم ابن عزرا كتابه بقصيدة طويلة نظمها باللغة العبرية وضمن بعض أبياتها جميع الأغراض البديعية السابقة، وقد فعل ذلك من أجل أن يسهّل على الدارس تذكر هذه الموضوعات. يقول : "ورأيت أن أذيل هذه المقالة بقصيدة ضَمَّنتُ بعضَ أبياتها جملةَ الأبواب المذكورة فيها من جهة البديع لتجده في هذه فتنظر إليها من كثب بمشيئة الله تعالى" (117).

مما سبق يتبين بوضوح أن موسى بن عزرا كان يَعُدُّ البيان العربي القدوة والمثال الذي يطلب من أبناء ملته أن يحتذوه وأن يستفيدوا منه

---

(115) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 264 - 266.

(116) المصدر نفسه، 265 - 266.

(117) المصدر نفسه، ص، 286 - 273.

بقدر الطاقة. وموقفه من اللغة العربية، ومن العرب أنفسهم وما وهبهم الله من الفصاحة وذلاقة اللسان موقف تبجيل وتقدير يطالعنا في معظم صفحات الكتاب. أما الشعر العربي والبلاغة وهما أكثر ما شغل ابن عزرا به نفسه في كتاب المحاضرة والمذاكرة فإنه يرفعهما إلى أعلى الدرجات وينصب منهما مثالا يطلب من أبناء ملته أن يسعوا إلى احتذائه. ولا يستغرب هذا الموقف من ابن عزرا فهو قد عاش بين العرب في الأندلس وحذق لغتهم، وتثقف بثقافتهم، واتخذ من بعضهم أصدقاء له، ثم عاشر غيرهم في إسبانيا المسيحية عندما ترك وطنه غرناطة ورأى الفرق بين الحضارتين والشعبين. لقد لقي اليهود من الحرية في الأندلس مالم تلقه جالية أخرى من جالياتهم في أي قطر آخر. وقد كان من بينهم في الأندلس وزراء وأصحاب نفوذ تسنموا أعلى المناصب. وقد ساعد هذا الوضع الجالية اليهودية على تطوير نفسها في شتى مناحي الحياة المادية والفكرية. لقد نهضت اللغة العبرية من سباتها وازدادت العناية بها كثيرا. ونشأ الشعر العبري مترسما خطى الشعر العربي، وازدهرت الدراسات التلمودية، والفلسفة اليهودية، وكثر الأطباء والعلماء اليهودكثرة لافتة للنظر ولذلك لم يكن غريبا أن يطلق اليهود أنفسهم على هذه الفترة الزمنية من حياتهم في الأندلس مصطلح "العصر الذهبي" (118).

إن كتاب المحاضرة والمذاكرة كتاب ينطق بالثناء على العرب ولغتهم وآدابهم. والشيء الوحيد الذي بدا أن ابن عزرا قد تردد فيه هو ما يتصل بما ذكره من أن متأخري المسلمين قد جعلوا فصاحة القرآن الكريم الدليلَ المعجز على صحته، وأن بلغاء العرب لا يستطيعون الإتيان بمثله. يقول ابن عزرا :

(118) المصدر نفسه، ص، 72 - 92. طبقات الأمم، ص، 202 - 207. وانظر : Judaism, p, 192 - 193.

" ... حتى إن هذه العشيرة المتأخرة الإسلامية جعلت فصاحة قرآنها المعجِزَ على صحته، وإن أولي البلاغة منهم لا يطيقون على مثله، والرَّدُّ عليهم ليس مما نحن فيه. وقد بيّن رأس المتيبة الربي شموئيل بن حفني - دام ذكره - في كتابيه : نسخ الشرع وأصول الدين وفروعه، وداود الرقي، المعروف بالمقمص، في كتابه الملقب بالعشرين مقالة ما فيه الكفاية لمن التمسه منها، حاشا ما افترق للربي سعدية في كثير من تواليفه. وقد عارض أبو العلاء المعري هذا القرآن بتأليف فصيح سماه الفصول والغايات، فأدرك شأوه في الفصاحة لا في كثرة القول" (119). لم يصرح ابن عزرا برأيه في هذا الموضوع واكتفى بالقول بأن هذا الأمر خارج عن موضوعه لكن استخدامه لعبارة "والرّد عليهم" توحي بأنه لا يرى ما يراه المسلمون بشأن كون فصاحة القرآن هي الدليل على إعجازه. والعلماء اليهود الذين أشار إليهم ممن ناقشوا هذا الموضوع لم يتح للباحث الاطلاع على آرائهم. ويتصل بهذا الموضوع ما أورده ابن عزرا في الفصل المعنون "كيف صار الشعر في ملة العرب طبعا وفي سائر الملل تطبعا" من نقاش دار بينه وبين بعض فقهاء المسلمين بشأن فصاحة الوصايا العشر التي يسميها ابن عزرا "العشر كلمات". يقول ابن عزرا : "ولقد سألني في أيام الحداثة في دار نشأتي بعض أعلام فقهاء المسلمين، كنت صنيعته ومُدِلاً عليه، أن أتلو عليه العشر كلمات باللسان العربي، ففهمت مغزاه أنه يريد يستقصي فصاحتها، فسألته أن يتلو علي فاتحة قرآنه باللسان اللاتيني، وكان ممن يتكلم به ويفهمه، فلما تدبر تحويله إلى هذا اللسان سمُجَ لفظه ... ففهم مرادي، وعفاني مما سألني عنه". (120) وهذا الكلام يشير إلى اهتمام ابن عزرا منذ مطلع شبابه بفصاحة النص وانشغاله به، ومناقشته مع العلماء. ولعله في هذا الحوار الذي جرى بينه وبين الفقيه المسلم كان

(119) أحمد شحلان، " من الأدب العربي- العبري ... " ص، 86 - 87. كتاب المحاضرة والمذاكرة، 61 - 62.

(120) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 66.

متأثرا، ولو من بعيد، بتعليل الجاحظ لعدم ترجمة الشعر ؛ لأنه إذا ترجم "تقطّع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب" [121].

وموضوع إعجاز القرآن في نظر المسلمين قد أُلّفت فيه كتب مستقلة ورسائل خاصة. ومجمل الرأي فيه أن هناك من الدارسين من قال إن القرآن معجز لما تضمنه من إخبار عن المغيبات والصدق والإصابة في ذلك كله، وهناك من قال : إنه معجز لما تضمنه من أخبار عن قصص الأولين وسير المتقدمين، وهناك من قال إنه معجز لما تضمنه من تشريع، وهناك من قال بالصَّرْفَة، وهناك من قال إن الإعجاز يكمن في نظم القرآن وتأليفه، وهذا الرأي الأخير هو الأشهر وهو رأي الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني [122].

أما ما قاله ابن عزرا عن أبي العلاء المعري من أنه قد عارض القرآن "بتأليف فصيح سماه الفصول والغايات، فأدرك شأوه في الفصاحة لا في كثرة القول" [123]. فالأرجح أن أبا العلاء لم يقل بذلك وإنما قال به خصومه الذين أرادوا أن يُشنّعوا عليه، ويتهموه بالكفر لأشياء أخذوها عليه. وقد أورد ياقوت هذه القصة على نحو يوحي بعدم صحتها يقول : "قال السلفي : حُكِيَ عن أبي العلاء المعري في الكتاب الذي أملاه

---

(121) كتاب الحيوان، ج، 1، 75.

(122) انظر : إعجاز القرآن، ص، 33 - 50. دلائل الإعجاز، ص، 8 - 10، 38 - 42، 80 - 86، 385 - 401، 578، 589. حمد بن محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن، منشور ضمن " ثلاث رسائل في إعجاز القرآن "، تحقيق، د. محمد خلف الله و د . محمد زغلول سلام، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1968/1387م، ص ،21 - 29. علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، منشور ضمن " ثلاث رسائل في إعجاز القرآن "، ص، 75 - 76، 109 - 113. سر الفصاحة، ص، 89 - 90. ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء، تحقيق الدكتور إحسان عباس، بيروت، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، 1993، ج، 1، ص، 325.

(123) كتاب المحاضرة والمذاكرة، ص، 62.

وترجمه "بالفصول والغايات". وكأنه معارضة منه للسور والآيات، فقيل له : أين هذا من القرآن ؟ ..." [124] فالذي حكى هذه القصة عن أبي العلاء شخص مجهول الاسم إذ القصة قد صُدِّرت بالبناء للمجهول "حُكِيَ". ولم تقل القصة إن أبا العلاء قد عارض بكتابه القرآن الكريم، وإنما قالت : "وكأنه معارضة منه للسور والآيات". ثم إن الدعوى المزعومة لم تلقَ قبولا من سامعيها وإنما استنكارا منهم بدليل أنه "قيل له : أين هذا من القرآن ؟". أما أبو العلاء نفسه فقد سمى كتابه : "الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ" [125]. فهل يكون كتاب أنشىء من أجل تمجيد الله معارضة للقرآن الكريم ؟ هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الكتاب كما يذكر ياقوت الحموي يقع في سبعة أجزاء، ومقداره مائة كراسة. وهو مرتب على حروف المعجم [126]. والذي وصل إلينا منه هو الجزء الأول فقط، وهذا الجزء يحتوي على الحروف من الهمزة إلى الخاء، وهو يقع في 564 صفحة، فالكتاب طويل جدا. فكيف يقول ابن عزرا : إنه أدرك شأو القرآن في الفصاحة لا في كثرة القول ؟ يبدو أن ابن عزرا لم يطلع على الكتاب، ناهيك عن أن يكون قد قرأه [127]. ولعله سمع بتلك الدعوى على أبي العلاء المعري فرددها مع المرددين، ثم أضاف إليها من عنده "فأدرك شأوه في الفصاحة لا في كثرة القول".

د . محمد الهدلق
جامعة الملك سعود - كلية الآداب

(124) معجم الأدباء، ج، 1، ص 305.

(125) انظر : أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، تحقيق، محمود حسن زناتي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، صفحة العنوان، وانظر، ص، 7 - 8.

(126) معجم الأدباء، ج، 1، ص، 327 - 328.

(127) أحمد شحلان، "من الأدب العربي - العبري ..."، ص، 87.

حوليات الجامعة التونسية - عدد 2005/50 ص ص 221 - 242

"ألف ليلة وليلة" : بيئة لحوار الحضارات

بقلم : **عادل عطاء الله الفريجات**

جامعة دمشق - كلية الآداب

يتيح كتاب "ألف ليلة وليلة" بغناه الكبير، للباحث في حوار الحضارات، وللناقد الأدبي المعنيّ بتيارات النقد الحديث والمقارن، يتيح هذا الكتاب زوايا عديدة للنظر إليه، ومعالجته وفق أكثر من منظور، فهو كتاب ذو تاريخ مديد، إذ يرجح أنه تكون ما بين سنتي 900 و 1500 م. وكان تكونه تدريجيّا، واستثمر صانعوه، وهم مغفلو الأسماء، حكايات شعوب كثيرة وحضارات عديدة، فالقصص المتصلة بالجن والشياطين أصلها من بلاد فارس. ومن قصصه التي تنم على أصل بابلي قصة بلوقيا وقصة مدينة النحاس وقصة عبد الله بن فاضل وأخوته. وقد حفظت هذه القصص في بغداد التي تعد وريثة لبابل القديمة. أما قصص السحر والفكاهة التي يخضع فيها الجن للإنسان بواسطة التعاويذ، فترجع إلى أصل مصري قديم، ربما يكون أصلا فرعونيا، ومن تلك القصص قصة علي الزيبق وقصة الحمال والثلاث بنات - (انظر : ألف ليلة وليلة، لسهير القلماوي ص 22)

وكتاب "ألف ليلة وليلة" كتاب سردي شائق، ينطوي على القصص المقدس والقصص المدنس. وبين ثناياه رسائل كثيرة ومتباينة بثتها شهرزاد للناس من خلال دفاعها عن حياتها خاصة وحيوات بنات جنسها عامة،

تلك التي كان يعتدي عليها زوجها شهريار - مُوقِع الموت على نسائه الواحدة تلو الأخرى، كما تتحدث عن ذلك القصة المعروفة بقصة الإطار، وأعني بها القصة التي تتحدث عن خيانة كل من زوجتي الأخوين شاه زمان وشهريار لزوجيهما، ثم قرار شهريار بقتل كل فتاة يتزوجها بعد زواجه منها، وقرار شهرزاد بثنيه عن هذا العمل باستعمال السرد، بإمتاعه وعبره، وسيلة لذلك.

وفي هذا الكتاب محاولات لتغيير قيم مجتمع يتميز بالعصبية إلى مجتمع يتميز بالعقلانية المتسامحة، ومحاولات رأى فيها بعضهم صراعًا ما بين قيم دينية وقيم وثنية. وفيه، كما يرى جابر عصفور، محاولة ناجحة لإخراج شهرزاد لشهريار من صورته الحيوانية إلى حضوره الإنساني، متوسلة لذلك بقراءاتها وثقافتها، فقد قرأت شهرزاد ألف كتاب، كما جاء في مطلع الليالي، وحفظت أسرار المعرفة، واستوعبت خزائن العلوم، إنها كالساحرة (شمخت) التي اقتنصت (انكيدو) من البرية بروحها وجسدها، وحولته عن سماته الوحشية إلى سمات إنسانية، كما في ملحمة جلجامش (انظر مقال جابر عصفور، في مقدمة مجلة فصول، القاهرة، مج 13 ع 1 ص 8).

وهكذا فعلت شهرزاد حين حولت شهريار من عدو قاتل في بداية الحكايات، إلى رجل عاقل يعزف عن القتل ويقيم العدل ويرضى عن النساء، بعد أن صار أبا لثلاثة أولاد أنجبتهم شهرزاد من زواجها منه.

وفي ألف ليلة وليلة تكرار وإكمال لأسطورة الخلق السامية، حيث الخروج عن النسق يعقبه الضياع، وينتهي بالخلاص، فكأن ألف ليلة وليلة صيغة شعبية للفردوس المفقود الذي يتم استرجاعه. فالخطيئة والموت مقترنان في النصوص كلها، وكذلك الخلاص. وينبغي ألا يغيب عن البال عبارتان هامتان قال إحداهما (شاه زمان)، وهي : "يا أخي أنا في

باطني جرح". وقالت الثانية شهرزاد، وهي : "وأنا أحدثك حديثا يكون فيه الخلاص إن شاء الله". فهاتان العبارتان تشكلان محورين يدور عليهما مجمل النص. الأولى تعبر عن شرخ في قلب الإنسان، والثانية تروم علاج هذا الشرخ بواسطة السرد. (انظر مقال فريال غزول : البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، في مجلة فصول، القاهرة، «شتاء 1994مج 12ج 4 ص 86).

وربما لهذه الأسباب مجتمعة حق لـ (أ. كريمسكي) أن يقول "منحت ألف ليلة وليلة التي تسمى غالبا الأساطير العربية، مجدا عالميا للأدب العربي كله أكثر من أي مؤلف عربي أدبي كلاسيكي أو علمي رفيع. (مجلة فصول مج 13 ج 2 ص 77). وكذلك كتب المستشرق الدانمركي (ج. أو ستروب) في مقدمة دراساته حول ألف ليلة وليلة يقول : "فيما عدا الكتاب المقدس لا توجد سوى كتب قليلة حققت انتشارًا واسعًا، وطافت العالم بأرجائه، مثل مجموعة الحكايات العربية الشهيرة التي عرفت باسم ألف ليلة وليلة - (غوته وألف ليلة وليلة، لكاترينا مومسن K. MOMMSEN، ترجمة أحمد الحمو، دمشق 1980 ص 4).

ومن هنا جاء اهتمامنا بهذا الكتاب الفذ ذي الطيف الشاسع والغني الواسع. وهو اهتمام تنضوي مادته تحت فكرتين أساسيتين هما :

أ - رحلة التكوين والصيرورة   ب - رحلة الانتشار والتأثير

أ - رحلة التكوين والصيرورة :

كثرت الأبحاث التي تناولت الأرومة الثقافية لهذا الكتاب العظيم الكبير. وربما لطول الفترة الي استغرقها ليتكون نهائيا، جاء مغفل التوقيع. ورغم ذلك، نجد في كتب التراث من يعزو جمعه وتأليفه إلى مؤلف بعينه، وهذا المؤلف هو (الجهشياري) الذي عاش في القرن الرابع

الهجري/العاشر الميلادي. يقول ابن النديم صاحب كتاب الفهرست : "ابتدأ الجهشياري بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يعلق به غيره، وأحضر السامرين، فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما يحلو لنفسه، وكان فاضلا، فاجتمع له من ذلك 480 ليلة، كل ليلة سمر تام يحتوي على خمسين ورقة أو أقل أو أكثر" (الفهرست ط تجدد ص 363).

وهذا النص يشير إل أن هذه الأسمار الألف كانت ثمرة نقل شفهي وكتابي. ونقل الجهشياري عن الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات - كما يقول ابن النديم - يدل على مرحلة سابقة في تأليف الأسمار. ونحن لا نعرف بالضبط ما إذا كانت هذه الأسمار هي حقا مما دخل كتاب "ألف ليلة وليلة" في صورته التي وصل بها إلينا، ولا ندري هل دخل بعضها، ولم يدخل بعضها الآخر، ولا مدى التحوير والتحريف الذي أدخله من جاء بعد الجهشياري في أصول القصص والحكايات التي تضمنها الكتاب في صورته النهائية.

وفي ضوء هذه الاحتمالات ذهب (فاروق خورشيد) إلى أن العرب ترجموا ألف ليلة وليلة أو عرفوه قبل عهد المسعودي وابن النديم بزمن، ولعلهم عرفوه منذ عهد الجاهلية (مجلة فصول مج 13 ج 1 ص 14). والمعروف أن المسعودي قد ذكر في "مروج الذهب" أن كتابًا فارسيًا يدعى هزار أفسانة، قد عرفه العرب منذ عهد المنصور أو المأمون، ومعناه بالفارسية ألف خرافة، ويسميه الناس ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما : شيرازاد ودنيا زاد. (مروج الذهب ط باريس 1914 1/89 و90) وانظر (مقدمة ألف ليلة وليلة، بيروت، دار المشرق 2000 ط 3/ص3). ولكن السؤال الأهم هنا : هل كانت هزار أفسانة الفارسية، هي ذاتها ألف ليلة وليلة التي وصلت إلينا ؟ والجواب أن

في ذلك شكا. وها هو ذا المستشرق (لين LANE) يذهب إلى أن ألف ليلة وليلة التي بين أيدينا، هي غير ألف ليلة وليلة أو هزار أفسانة التي ذكرها المسعودي في "مروج الذهب".

وإزاء هذه الحيرة التي تكتنف أصول هذا الكتاب الكبير استخلص (اينو ليتمان E. LITMANN) من الأبحاث المتوفرة لديه سنة 1923 نتيجة صاغها على النحو التالي : "في سنة 800 ميلادية كان هناك كتاب فارسي اسمه "الحكايات الألف" وقد ترجم إلى العربية في بغداد، لقد تضمن ذلك الكتاب في معظمه حكايات هندية دخلت عليها فيما بعد، من خلال تواترها، بعض الآراء المحلية في بلاد فارس، مّما أدى إلى تحويرها، كما أضيفت إليها حكايات محلية أخرى، وقد حملت الترجمة العربية اسم كتاب الألف ليلة. وفي بغداد انضمت إل هذه الحكايات، حكايات أخرى كثيرة، ومن بينها حكايات وصلت إلى هناك من الهند عبر بلاد فارس، لكنها لم تكن في الأصل حزءًا من كتاب الحكايات الألف. ونعتقد بأن هذه العملية قد اكتملت في حوالي سنة 1000ميلادية. وهذه الطبعة الثانية المزيدة انتقلت إلى مصر حيث اشتهرت، في حوالي سنة 1200، بكتاب الألف ليلة وليلة. وفي مصر أضيفت إليه بعض الحكايات الجديدة، وبقي الكتاب يشهد الاضافات حتى ما بعد سنة 1200. وفي سورية انضمت إلى الكتاب - كما في مصر - حكايات جديدة. وقد حذفت بعض الحكايات القديمة، كما تم تحوير بعضها، لقد كان هناك تبدل دائم في اختيار الحكايات وفي ترتيبها، وكان المحررون والنساخ يتصرفون وفقا لأذواقهم وميولهم، وطبقا للمادة التي كانت متوفرة بين أيديهم، وبذلك شاركت في صيرورة هذا الكتاب كل من الهند، وبلاد فارس، وبلاد الرافدين، وسورية، ومصر، بالإضافة إلى الشعوب التركية" - (غوته وألف ليلة وليلة، دمشق ص 178).

ولكن بعض الباحثين لم يسلموا بالأصل الفارسي أو الهندي أو العربي لهذا الكتاب، بل وجدنا من يقول بالأصل اليوناني له، ومن يقول بالأصل

الفرعوني لها، فهذا المستشرق (غوستاف فون غرونباوم G. VON GRUNEBAUM) يقول "إن الترجمة العربية لألف ليلة وليلة، وتداولها ما بين سنتي 900 و 1500، طمست العنصر الأجنبي للشطر الأكبر من مادة الكتاب طمسًا فعليًا" - (حضارة الإسلام لغرونباوم، ترجمة عبد العزيز جاويد ص 372). وفي الوقت الذي يذهب فيه (غرونباوم) إلى أن قصص السندباد ذات أرومة إغريقية، يذهب باحثون آخرون إلى أن رحلات السندباد الواردة في الليالي، وهدفها المعرفة والاكتشاف، لم تكن إغريقية الأصل، بل سبق إليها المصريون والسومريون، كما في رحلة سنوحي ورحلة جلجامش. ويذهب (فاروق خورشيد) إلى أن ثمة تشابهًا كبيرا بين ما جاء في كتاب "الأدب المصري القديم لسليم حسن (القاهرة 1945) من جهة، وما جاء في كتاب "ألف ليلة وليلة" من جهة أخرى. وهذا مما نبه عليه المستشرق (نولدكه NOLDEKA) - (انظر فصول مج 13 ج 1 ص 16). وفي دراسة للباحث حسن طلب بعنوان (ايزيس خلف قناع شهرزاد) يقع المرء على تفصيلات وافرة عن العلاقة بين الأدب المصري القديم وكتابنا - موضوع الدراسة، فمصر، عند (حسن طلب) هى المصدر الأول للوحي المتجدد الذى ألهم الحضارات، فالفراعنة هم أصل العرب العاربة كما يذهب سيد القمني، والحضارة الصينية ترجع في أصولها إلى مستعمرة أقامها الفراعنة في الصين، وكذلك كان هناك مستعمرة مصرية ما بين باب المندب ورأس الخليج العربي من الشمال، وكان لها أثر كبير في الحضارة السومرية، ويرد هذا الباحث على من يقول بالأصل الهندي لحكايات ألف ليلة وليلة، بأن المصريين القدماء وصلوا إلى الهند منذ زمن طويل، وكانت اللغة المصرية، أيام الفراعنة، كاللغة الإنجليزية في زماننا، ثم يمضي إلى القول : إن القصة المصرية التي اقتبست (ألف ليلة وليلة) بناءها، هي مجموعة قصص كانت مدونة على بردية، أصبحت معروفة باسم بردية (وستكار). وتتالى نفصيلاتها داخل قصة إطارية، بطلها الملك (خوفو) من فراعنة الأسرة الرابعة. أما رواة قصص

(وستكار) عن أبناء خوفو، فقد توحدوا في شخصية (شهرزاد)، ويشير حسن طلب في بحثه المذكور إلى أن هناك عناصر وتيمات مضمونية مصرية تكررت في "ألف ليلة وليلة". وفي تفصيل أكثر يذهب (طلب) إلى أننا في قصة (فتح يافا) نجد القائد المصري يلجأ إلى حيلة يخدع بها قائد حصن الأعداء، فيخفي جنوده في (أجولة)، ويلاطف القائد الخصم ليسمح له بالدخول إلى الحصن، وعندئذ يخرج الجنود ليفتحوا الحصن. وهذا أصل مباشر لما قام به علي بابا في ألف ليلة وليلة، فضلاً عن أنه يعد أصلاً لحيلة فتح طروادة. وكذلك فإن قصّة الملاح الغريق المصرية، هي أصل لمغامرات السندباد، وقد ألهمت هوميروس النشيد الخامس من الأوديسا. واحتذت ألف ليلة وليلة حذوها في قصة الأمير (زين الأصنام والجزيرة المسحورة). وتعد قصة الصدق والكذب المصرية أصلا لقصة ابن الصدق الواردة في ألف ليلة وليلة. ومن (الموتيفات) أن فكرة العنقاء التي تنبعث من رمادها، والعصا السحرية التي تحقق المعجزات وتشق البحر، وكذلك التخاطب بين الإنسان والحيوان، وتلبس الجن بالبشر، كلها ذوات أصول مصرية - (انظر حسن طلب : إيزيس خلف قناع شهرزاد في مجلة فصول مج 13 ج 1، ربيع 1994، ص.ص. 238-221).

وأصبح واضحًا للباحثين في الأدب السوري القديم أن بعض مؤلفات الكاتب السوري (لوقيانس السميساطي) الذي عاش في القرن الثاني الميلادي، قد شكلت أصلاً من أصول "ألف ليلة وليلة". وقد بين ذلك بوضوح الروائي السوري (خيري الذهبي) في بحث له بعنوان "لوقيانوس السميساطي وأصول الفانتازيا العربية". وذلك من خلال ما وجده من تشابهات قوية بين ما جاء في كتاب السميساطي "قصة حقيقية" وبعض ما جاء في كتاب الليالي، فاتحاد الكائنات البشرية بأشجار الكرمة مثلاً، المشار إليه في كتاب "قصة حقيقية"، يرد أيضا في الليلة (758) من الليالي، حيث مسرح الأحداث جزر الواق واق. ثم إن طائر الأليسون في

كتاب "قصة حقيقية" صاحب العش الضخم، والجناحين العظيمين، والفراخ التي يفوق حجم الواحد منها عشرين عقابًا، كل ذلك يتناسخ، في الليلة (530) من الليالي، إلى طائر الرخ، الذي جاء وصفه في السفرة الثانية من أسفار السندباد. والحوت العملاق الذي يتحدث عنه السميساطي في كتابه المذكور سابقًا، نجد ما يشبهه في الليلة (526) من الليالي، وفي الرحلة الأولى من رحلات السندباد البحري. (انظر : دراسة خيري الذهبي : لوقيانوس السميساطي وأصول الفانتازيا العربية، في كتاب الرواية السورية المعاصرة، دمشق 2001 ص.ص. 105 - 116).

ومع تقديرنا لكل الدراسات المشار إليها سابقًا، والتي تعزو بعض أصول كتابنا إلى أقوام غير عربية، لا نستطيع أن نتجاوز الإسهام العربي في صيرورة كتاب "ألف ليلة وليلة" ومسيرته، فمنذ القرن الرابع الهجري نقرأ لابن النديم قوله : "أول من صنف الخرافات وجعل لها كتبًا وأودعها الخزائن : الفرس الأول، ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذّبوه ونمّقوه وصنفوا في معناه ... وأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسانة ومعناه : "الألف خرافة" (الفهرست، المطبعة التجارية ص 322). وإذا تأملنا عبارة ابن النديم القائلة "هذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه" استنتجنا أن ثمة تهذيبا وتنقيحا وإضافات لحقت بأصل الكتاب، إن كان المراد به هنا هو كتاب "ألف ليلة وليلة". وقد مر بنا أن بعض الباحثين يميز بين كتاب هزار أفسانة، وكتاب ألف ليلة وليلة.

وإذا سلمنا بالشك في وحدة الكتابين، وبأنهما مسميان مختلفان لكتابين مختلفين، فإن ما بين أيدينا اليوم من كتاب ألف ليلة وليلة، ليدل دلالة قاطعة على الطابع العربي فيه، وعلى الميسم المشرقي الذي يسم تفاصيله وطقوسه وعبره والحكم التي تخللت في ثناياه، فكثير جدا من القصص موطنها مدن عربية كبغداد والقاهرة ودمشق، وكثير منها يحفل

بالإشارة إلى الدين الإسلامي وتقاليده ومفاهيمه وأحكامه. وعلى سبيل المثال، فإن أحد أبطال قصصه تقطع يده، لأنه ارتكب السرقة - (انظر ألف ليلة وليلة، مطبعة عبد الحميد الحنفي ص 103). وثمة إشارات إلى العبادات الإسلامية، فمن عادات بطل قصة قمر الزمان أنه يتوضأ ويصلي ويقرأ العديد من سور القرآن، قبل أن يقوم ببعض أعماله - (انظر الليالي/الطبعة السابقة ج 2 ص 80). ثم إن كثيرًا من أسماء الخلفاء المعروفين كثيرة الورود والتكرار، وسمة السرد العربي القديم، المتمثلة بالجمع ما بين النثر والشعر، ساطعة وقوية في الليالي. وقد صنع الباحث (عبد الصاحب العقابي) مصنفًا كاملاً جمع فيه الأشعار الواردة في كتاب الليالي، وسماه ديوان ألف ليلة وليلة، ونشره في بغداد عام 1980. والكثير من الأشعار الواردة في هذا الديوان لشعراء عرب معروفين، وهم ينتمون إلى العصور الأدبية المختلفة منذ الجاهلية وحتى الأعصر العباسية.

وبعد، فلعلنا لا نأتي بجديد إذا قلنا : إن كتاب "ألف ليلة وليلة" نتاج مشرقي عربي بامتياز، وهو دائرة معارف شعبية التقت فيها معارف وعادات وتقاليد وطقوس من حضارات الشعوب التي عاشت حول حوض البحر المتوسط. إنه، من زاوية ما، دائرة معارف مثلت بيئة خصبة ومتسامحة للحوار والتلاقي والتسامح بين الثقافات، وليس للعداء والتنابذ والصراع فيما بينها.

وإذا كانت العقلية العربية الإسلامية قد أفادت من منجزات ثقافات أخرى، ومن آداب السرد فيها، فهذا دليل على عقلية منفتحة ومبدعة، فالاقتباس وإعادة الخلق والإضافة من أسس الحياة والتطور والرقي، كما هي من أسس حوار الثقافات والحضارات الإنسانية. والحقيقة أن هذه العقلية المنفتحة المبدعة لم تتوقف عند حدود التأثر والهضم والتمثل

فحسب، بل تجاوزت ذلك إلى مرحلة الانتشار والتأثير. وهنا نصل إلى الفكرة الثانية في دراستنا هذه، وهي رحلة الانتشار والتأثير.

ب - رحلة الانتشار والتأثير :

ربما يعسر على من يتتبع تأثير "ألف ليلة وليلة" في الآداب الأجنبية واستلهامها، أن يلم بكل الصور والأشكال التي يظهر فيها ذلك التأثير والاستلهام. وعليه فسيكون الغرض هنا التمثيل وليس الاستقصاء، وذلك لأن تأثير ألف ليلة وليلة في كاتب ألماني واحد، على سبيل المثال، هو (غوته GOETHE)، استدعى أن يصنف فيه كتاب قائم برأسه هو كتاب الباحثة (كاترين مومسن) وعنوانه "غوته وألف ليلة وليلة" وقد نهض بترجمته إلى العربية الدكتور أحمد الحمو، وطبع بدمشق عام 1980.

وكذلك الشأن بخصوص الأدب الانكليزي، الذي تكفل برصد تجليات ألف ليلة وليلة فيه الدكتور محسن جاسم الموسوي في كتابه "ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي 1704 - 1910" - (بيروت ط 2/ 1986).

وبغية التركيز والتكثيف، سنقف عند تأثيرات ألف ليلة وليلة في الأدب الفرنسي، والأدب الإنكليزي، والأدب الألماني، والأدب الروسي، رآداب أمريكا اللاتينية. وبذلك نلمس كيف كان هذا الكتاب جسرا للتواصل بين الثقافات، وبؤرة للإشعاع، وسبيلا لتبادل الخبرات الفنية والجمالية في ميدان السرد القصصي.

وقد يصعب أن نرى بوضوح اهتمام الغرب بكتاب ألف ليلة وليلة، منذ القرن الثامن عشر الميلادى، دون أن نشير إلى أن هذا الاهتمام هو ثمرة علاقات طويلة بين المشرق العربي والغرب الأوروبي. ومنها

علاقات اتسمت بالتوتر والقلاقل والحروب. كما في الحروب الصليبية التي كانت أول احتكاك أوروبي مباشر وقوي بالمشرق العربي، ومنها علاقات اتسمت بالسلم والتعاون كما في العلاقات التجارية، ورحلات حب الاطلاع، مما أسهم في نقل الثقافة العربية إلى أوربا من خلال جزيرة صقلية و غيرها من مراكز الاتصال. وقد صار في فترة ما أكثر العارفين بالثقافة الإغرتية عارفين بالثقافة المشرقية. وحين أنهى (أنطون جالان Antoine GALLAN) ترجمة قسم من كتاب ألف ليلة وليلة ما بين سنتي (1704 و1717) كان عمله هذا جسرا حقيقيا يصل بين الثقافات، وحدثا ثقافيا فريدا، حتى أن (نقولا دوبرشيان) أستاذ اللغات المشرقية في عاصمة رومانيا (بوخارست) وصف هذه الترجمة بأنها من أهم الأحداث الثقافية في العالم - (انظر ديوان ألف ليلة وليلة للعقابي ص 14).

والمعروف أن (جالان) كان سفيرا لبلاده في (اسطنبول)، وأمضى حياته في قنص التحف الشرقية. وكان أهم ما اقتنصه من روائع الشرق الذهبية، ونقله إلى الفرنسية كتاب الليالي الذي يدور حديثنا عليه. وقد ترجم (جالان) 147 صفحة منه، وحذف من ترجماته كل ما يخدش الحياء، واستبعد الشعر من ترجماته، وركز على قصص الرحلات والسحرة والجان. ويقتضي المقام أن نشير إلى أن (جالان) لم يكن الأوروبي الوحيد الذي ترجم ألف ليلة وليلة إلى اللغات الأوروبية، بل تبعه في هذا المجال تيوفيل غوتييه (Théophile GAUTIER) وكوسان دي برسفال (Coussin DE PERCEVAL) وراكولا (RACOLA) وماردوروس (MARDRUS) من الفرنسيين، وسكوت (SCOTT) وكون (KOAN) ولين (LANE) وبورتون (BURTON) من الانكليز، وفون (VOUN) واينو ليتمان (E. LITTMANN) من الألمان ... الخ.

والمعروف أنه منذ أدخلت مدرسة اللغات الشرقية الحية التي أنشئت في باريس سنة 1795، نصوصًا من ألف ليلة وليلة في برامجها، دخل

هذا الكتاب، والحركة الأدبية حوله، في نسيج الثقافة الفرنسية أولا، ثم في نسيج الثقافة الأوربية ثانيا.

ووجد بعض الباحثين تجليات واستلهامات لهذا الكتاب في آداب الشعوب الناطقة بتلك اللغات، قبل القرن الثامن عشر الميلادي. ويذكر (شارل بلا Charles PELLAT) أن الليالي كانت معروفة في ايبيريا وإيطاليا قبل سنة 1632م، ونرى أثرها في كتاب "الدواب" للأندلسي (رامون لول R. LULLE) (1315م) و في كتاب "الديكاميرون" للأديب الإيطالي (بوكاشيو BOCACCIO 1375-م).كما يشير إلى أثرها في انجلترا في نتاج جيوفاني سركابي G. SERCAMBI (1424) وفي نتاج (شكسبير SHAKESPEARE) (1616) (انظر مقال شهرزاد وتطور الرواية الفرنسية، لهيام أبو الحسين، فصول مج 13 ج 2 ص 266 و ما بعدها).

وكان (فولتير VOLTAIRE) من أكثر كتاب فرنسا استغلالا لولع القراء بألف ليلة وليلة. ومن رواياته التي تأثر فيها بذاك الأثر الفريد رواية (زاديق ZADIG) (1747) و(سميراميس) و(أميرة بابل). ومن قصصه التي نحا فيها منحى قصص ألف ليلة وليلة قصة (العالم كيف يسير). وفيها يتحدّث عن زيارة أحد الجان لمدينة (برسيبوليس) في آسيا العليا، ليراقب سلوك الناس فيها، وهو سلوك يندى له الجبين، والمطلوب هو تحقق الجان مما يدور، ثم رفع تقرير إلى المسؤول الذي سيحدد مصير تلك المدينة الفاسقة.

وحين نصل إلى القرن التاسع عشر نطالع للأديب الفرنسي (ستندال STENDHAL 1842) مؤلف رواية الأحمر والأسود "قوله، بعد أن قرأ الليالي : "أتمنى أن أصاب بفقدان الذاكرة لأعيد قراءة قصص ألف ليلة وليلة، واستمتع بها كما استمتعت بها في المرة الأولى". ويعزى هذا القول لغير كاتب من الكتاب الفرنسيين.

وكان (تيوفيل غوتييه Th. GAUTIER) أول من فكر في مصير (شهرزاد - الراوية) بعد ألف ليلة وليلة من السرد، ورأى أن (شهريار) لا

يمكن أن يسلو عن الحديث المباح بعد ثلاثة أعوام. ففي الليلة الثانية بعد الألف هبطت شهرزاد إلى باريس، ومعها (دنيا زاد)، واتجهت إلى بيت (غوتيه) مستنجدة، فراح يحكي لها قصة الشاعر محمود بن أحمد مع الجنية، وكان عنوان قصة (غوتييه) "الليلة الثانية بعد الألف"، ونشرها عام 1842. ومن الجدير بالذكر أن الروائي السوري هاني الراهب قد نشر بدمشق، عام 1977، رواية له بعنوان "ألف ليلة وليلتان". وفيها يستلهم أيضا قصص ألف ليلة وليلة، مثله مثل غوتييه.

وتأثر بكتاب الليالي أيضا كل من الكتاب الفرنسيين (مالارميه MALLARME) و(فيكتور هيغو Victor HUGO) و(فلوبير FLAUBERT) و(ماردروس MARDRUS) الذي ترجم ألف ليلة وليلة بتصرف وطعم حكاياتها بتفاصيل وتعليقات، فكان عمله هذا أشبه بالتأليف وإعادة الكتابة. وممن تأثر بهذا العمل الكبير (جان كوكتو Jean COCTEAU) و(مارسيل بروست Marcel PROUST) صاحب رواية : "البحث عن الزمن المفقود". وكان (بروست) ممن يحتفظون بألف ليلة وليلة بين الكتب المجاورة لفراشه. أما (أندريه جيد A. GIDE) فقد عزي إليه قوله : "أمهات الكتب العالمية في زماننا ثلاثة : الكتاب المقدس، وأشعار هوميروس، وألف ليلة وليلة" - (أفدنا هنا من بحث السيدة هيام أبو الحسين : شهرزاد وتطور الرواية الفرنسية من الكلاسيكية إلى الرمزية، مجلة فصول، صيف 1994، مج 13/2 ص.ص 266 - 276). وقد رأى (جب) في كتابه تراث الإسلام : "أنه ليس من اللغو في شيء أن نقول إنه لولا كتاب ألف ليلة وليلة، لما استطاع (دانييل ديفو D. DEFOE) أن يؤلف روبسوزن كروزو، ولا استطاع (سويفت SWIFT) أن "يولف رحلات جلفر" - (ديوان ألف ليلة وليلة ص 14).

وإذا ما انتقلنا إلى تأثيرات ألف ليلة وليلة في الأدب الإنكليزي، فلا مناص لنا من الإشارة إلى كتاب الدكتور محسن جاسم الموسوي المعنون

بـ"ألف ليلة وليلة" في نظرية الأدب الإنكليزي (1704 - 1910) (بيروت، ط 2، 1986) وفي هذا الكتاب رصد دقيق لتأثيرات هذا الكتاب في الأدب الإنكليزي خلال أكثر من مئتي عام. وفيه يشير الموسوي إلى مجموعة من الكتب النقدية التي درست كتاب ألف ليلة وليلة في طيفه الإنكليزي. ومما يذكره الموسوي مثلا أن (تشارلز ديكنز Charles DICKENS) قد تأثر في إحدى رواياته بألف ليلة وليلة - (ص 137).

وقد درست الباحثة المصرية (فريال غزول) تأثير الليالي في مسرحية (شكسبير) "ترويض النمرة" ويذكر عبد الصاحب العقباني أن ثمة شبها كبيرا بين مسرحية شكسبير "تاجر البندقية" من جهة، وقصة التاجر مسرور الذي التقى زين المواصف في الليلة (845) من الليالي من جهة ثانية. وينقل العقابي عن (صفاء خلوصي) أن هناك تشابها ما بين قصة قمر الزمان في الليالي، وموضوعها الغيرة الشديدة، ومسرحية شكسبير "عطيل". فنهايتا القصة المذكورة والمسرحية الشكسبيرية متشابهتان، فالجوهري يخنق زوجته، وعطيل يخنق (ديدمونا Dedemone)، رغم حب كل منهما لزوجته - (انظر مقدمة ديوان ألف ليلة وليلة ص 13).

وأشارت (فريال غزول) في دراسة هامة لها إلى أن في الفصول الأخيرة من رواية (جيمس جويس James JOYCE) : "عوليس" يتخذ (بلوم) صورة سندباد، وإلى أن احتواء قصة لقصة سمة تميز كلا من ألف ليلة وليلة، ورائعة (جويس) المذكورة - (انظر مقال غزرل : نقد ألف ليلة وليلة، في مجلة فصول 1/13 ص 295). وفي موضع آخر أشارت الباحثة (غزول) إلى كتاب حديث نسبيا بعنوان "الليالي العربية في الأدب الإنجليزي - دراسات في استقبال ألف ليلة وليلة في الثقافة البريطانية" لـ (كاراتشيولو CARACCIOLO) يحوي عشر دراسات. ومن دراساته

واحدة كتبها (جون هيث John HETH) وفيها يرصد علاقة قصيدة (ت. س. اليوت T.S. ELLIOT) "الارض الخراب" بحكاية ابن محمود صاحب الجزائر السوداء. الذي سحرته زوجته، وجعلت نصفه الأول متحجرا، لأنه ضرب عشيقها الأسود بالسيف. وهذه الحكاية تروى داخل حكاية "الصياد والعفريت في الليالي - (فصول 13/1 ص 294).

وفي الأدب الألماني أوحت الليالي للشاعر القصصي (كريستوف ماري فيلد Christophe Mari Field) (1813) فقصيدته القصصية المسماة "حكاية شتاء" وقصيدتاه "حكاية شرقية" - (ديوان ألف ليلة وليلة ص 6) وكان (غوته GOETHE) أكثر الكتاب الألمان تأثرا بالليالي. وكتبت (كاترين مومسن K. MOMMSEN) تقول في هذا الصدد : "هناك عدد كبير من الشواهد المختلفة التي تؤكد على أن ألف ليلة وليلة كانت المرافق الوفي لغوته منذ نعومة أظفاره، وحتى السنوات المتأخّرة من حياته. إن ألف ليلة وليلة واحدة من أعظم ما قدم الأدب العالمي، والتي ظل غوته يرجع إليها في فترات منتظمة. لقد كان يحفظ حكاياتها إلى درجة أنه كان يلعب دور شهرزاد عندما تتاح له الفرصة - (غوته وألف ليلة وليلة ص 405). وكان أول عمل مسرحي وصل إلينا من أعمال (غوته) الشاب يحوي عناصر تشير إلى تأثره بألف ليلة وليلة هو بعنوان "مزاج العاشق". فحكاية أمينة، من ألف ليلة وليلة، هي الخلفية التي اعتمد عليها غوته في انتقاء الموضوع وتسمية الشخصية. والمعروف أن القصة تتحدث عن الغيرة المفرطة نحو المرأة. (غوته وألف ليلة وليلة ص 49). ولم يقتصر تأثير هذا الكتاب في غوته على مرحلة الشباب، بل امتد إلى تلك السنوات التي كتب فيها غوته الجزء الثاني من مسرحية "فاوست FAUST". ومن خلالها نفهم كيف وجد غوته في شهرزاد مرآة نفسه. إن كل كلمة قالها غوته عن ألف ليلة وليلة تنطبق تماما على مسرحية "فاوست". وهذا يفسر لنا لماذا ختم غوته استعراضه لألف ليلة وليلة بالجملة التالية : "سيكون من

الصعب جدا العثور على عمل أكثر أهمية من ألف ليلة وليلة". (المرجع السابق ص 223 - 224).

أما في مجال الأدب الروسي، فقد ظهرت الطبعة الروسية لألف ليلة وليلة ما بين سنتي (1763 و1771) أي بعد الطبعة الفرنسية لها بنحو ستين عاما. وكانت في اثني عشر مجلدا، وطبعت أربع مرات خلال أربعين عاما. والمعروف أن (مكسيم غوركي Maxim GORKI) قد أصدر ترجمة ألف ليلة وليلة، ثانية، ضمن سلسلة الأدب العالمي بعد ثورة عام 1917. وقال غوركي في هذا السفر العظيم : "تعد أساطير شهرزاد أعظم أثر بين الآثار العظيمة للإبداع الشعبي الشفهي. إن هذه الأساطير تعبر باكتمال مذهل عن سعي الشعب الكادح لأن يكرس نفسه لروعة الخيال العذب، وللهو الحر بالكلمة، وهي تعبر عن القوة الجامحة للفانتازيا المزدهرة لشعوب الشرق من العرب والإيرانيين والهنود. وفي دراسة لمكارم الغمري بعنوان "ألف ليلة وليلة والحداثيون الروس" إشارات متنوعة لتأثيرات ألف ليلة وليلة فى نتاج الأدباء الروس، وخاصة أعلام المذهب الرومنسي منهم، لما فيها من خيال جامح، ومغامرة وغرابة وفخامة، فقد تأثر فيها الشاعر الروسي (الكسندر بوشكين A. POUCHKINE) في مؤلفاته التالية "روسلان ولودوميلا" و"ليال مصرية" و"القمر يتألق" و"التعويذة". واعترف كل من (تولستوي TOLSTOI) و (غوركي GORKI) و(تشرنيشفسكي) بتأثير ذلك الأثر الفني عليهم. وها هو ذا (تشرنيشفسكي) يقول في مقدمة روايته "قصص فى قصة : "ليست كل أساطير ألف ليلة وليلة بالأساطير السحرية، لقد خرجت روايتي "قصص في قصة" مباشرة من حبي لألف ليلة وليلة ... إن تأثير ألف ليلة وليلة يتغلب في معالجتي لمادة الرواية، وقد انتقل الشكل من الأساطير العربية إلى مجموعتي" - (انظر مجلة فصرل 13/2 ص 278).

ومن الشعراء الروس الكبار الذين تأثروا بألف ليلة وليلة (جوميليوف) المتوفى سنة 1921 والذي تم إعدامه، ثم اعترف به شاعرًا روسيًا عام

1986، فقد ارتحل هذا الشاعر إلى الشرق فزار مصر والسودان وتشاد وجيبوتي، ومع الرحلة ظهر البطل الشرقي في أعماله. ومن قصائده التي يظهر فيها أثر التناصّ مع السندباد قصيدته "المبهر" التي نشرها عام 1911. في هذه القصيدة لا يخرج الشاعر عن إطار الرحلات السندبادية في الليالي، من حيث بداية الرحلة من بغداد في العراق وتتجه إلى البصرة، ثم يتم الرجرع إلى حيث هارون الرشيد الخليفة العباسي المعروف - (المرجع السابق 13/2 ص 283).

وإذا انتقلنـــا إلى أدب أمريكا اللاتينية، فإننا نتوقف، على سبيل المثال لا الحصر، عند الكاتب الأرجنتيني (خورخي بورخيس Gorge BORGES) (1899 - 1989) الذي يعد نموذجًا للكاتب الباحث. وقد عد بورخيس كتاب الليالي كتاب الإنسانية الذي يعيد كل جيل قراءته وكتابته إلى الأبد. ومن كتب بورخيس "سبع ليال" وصدر بالإسبانية عام 1980، وفيه مقالة بعنوان "ألف ليلة وليلة". وفيها يرى بورخيس أن الغرب ليس غربا صرفا، بل يتضمن جانبا شرقيا في تكوينه الحضاري، كما يحتوي الشرق على جانب غربي، وهو يرحع إلى التراث اليوناني والروماني والأندلسي، ليستخلص حضور الشرق في الكينونة الأوربية - (انظر مقال فريال غزول : جولة في نقد ألف ليلة وليلة، مجلة فصول 13/1 ص 294).

وفي دراسة للكاتبة (ابتهال يونس) نطالع أن (بورخيس) يرى في ترجمات كتاب الليالي الغربية إبداعا جديدا، وأن عنوان الكتاب عدد يشير إلى فكرة اللانهائي، وأن بورخيس يرى فيه عملا كونيا، لأنه يقوم على التضاد، فثمة أناس أغنياء جدا، وآخرون في غاية الفقر، وأناس في غاية السعادة، وآخرون في غاية التعاسة. والليالي كتاب كوني، لأنه قصر متاهي، ولكنه متاهة خلقها الإنسان لنفسه، من خلال القصة التي تتداخل مع قصة أخرى. وهذا يعطي إحساسا باللانهاية، وهو كوني لأنه يحتوي على كنوز مخبأة، مثل الأسرار المخبأة، ويمكن لأي شخص أن يكتشفها من

خلال السحر أو الخاتم أو المصباح أو الجن. ومن مزايا هذا الكتاب إدهاشه، والإدهاش سمة كل أدب خالد - (انظر ابتهال يونس : أثر التراث الشرقي وألف ليلة و ليلة في رؤية العالم عند بورخيس، مجلة فصول، مج 13/2 ص. ص. 348 - 374). أمّا تأثر (بورخيس) في ألف ليلة وليلة في أعماله الإبداعية، فقد بدا جليا في كتابه "مدح الظلال" حيث يتداخل النثر مع الشعر. ويظهر العنصر الشرقي بوضوح في قصة بورخيس "الخالد" التي يقوم فيها باسترجاع رحلات السندباد السبع، وكذلك في قصة "الأطلال الدائرية" وغيرها وغيرها. (المرجع السابق نفسه).

ويقتضي الشأن أن نشير إلى أن ما سبق، ما هو إلا محاولة متواضعة للكشف عن طيف هذا السفر السردي الخالد المعنون بـ "ألف ليلة و ليلة"، الممتد شرقا وغربا، ولا شك أن آدابا آسيوية أخرى وإفريقية أيضا أصابها شيء من سحره وتأثيره. الأمر الذي يثبت أنه كان بيئة حقيقية لحوار الثقافات، وأساليب الإبداع القصصي، وطرق التأتي للبنية القصصية ذات الأفق المفتوح، التي تتوالد فيه القصة بعد القصة، في محيط القصة الإطار.

والحقيقة أن هذا الكتاب الفذ، بما حواه من عوالم وابتكارات وشطحات ومفاجآت ومعطيات وألوان وأنغام وحكم وعبر واستشهادات .. الخ، استمدها من حضارات متباينة - كما بيّنا في مطلع هذا البحث - هذا الكتاب كان له صداه القوي في نماذج من الأدب العربي المعاصر، بل في أجناسه الأدبية المختلفة، واستكمالا للصورة، نتوقف هنا عند بعض تلك النماذج، على سبيل التمثيل لا الاستقصاء.

فمن الآثار الأدبية التي حاورت ألف ليلة وليلة، أو استلهمتها أو تأثرت بها، ما هو شعر، وما هو مسرح، وما هو قصة ورواية، فمن الشعر نشير إلى قصائد السندباد لخليل حاوي وقد نشرها في مجلة الآداب البيروتية عام 1956، وقصيدة مدينة السندباد لبدر شاكر السياب،

وقصيدة السندباد البري لنجيب سرور. ومن القصص القصيرة قصة لمشيل عفلق بعنوان "السندباد وعشيقته" نشرت عام 1936، وثانية بعنوان "موت السندباد". وفي ميدان المسرح يطالعنا توفيق الحكيم بمسرحيته "شهرزاد"، وكذلك ينشر الشاعر السوري عمر النص مسرحية له بعنوان "شهريار". وفي ميدان الرواية استلهمت ألف ليلة وليلة في رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة" الصادرة عام 1980. ونظرا للصّلة بين الأثرين، قارن الناقد صبري حافظ ما بين البنية السردية في ليالي شهرزاد، وليالي نجيب محفوظ، في دراسة له نشرها في مجلة فصول القاهرية (انظر فصول مج 13/2 ص.ص. 20 - 70). والشأن ذاته أو ما يشبهه وقع في سورية، إذ نشر المرحوم هاني الراهب روايته "ألف ليلة وليلتان" بدمشق عام 1977، كما ذكرنا. وهناك (موتيفات) ليلوية تسللت إلى الأعمال الروائية التالية : الرواية الايقاظية لسليمان فيضي، ومصير العنقاء لمحمود أحمد السيد، وقرى الجن لجعفر الخليلي، والأمير حيدر لإبراهيم جلال - (انظر محسن جاسم الموسري : الرواية العربية - النشأة والتحول، بيروت 1988 ص 22).

وثمة توظيف ألف ليلة وليلة ظهرت في "أحلام شهرزاد" لطه حسين، والقصر المسحور لكل من طه حسين وتوفيق الحكيم. واستلهم صالح مرسي قصص السندباد في كتابه "رحلات السندباد البري". أما فاروق خورشيد فمن أعماله المستلهمة من ألف ليلة وليلة : الأميرة ذات الستور، والمارد، والجني والكلب المسعور، وحبظلم ظاظا.

وأفاد من تقنيات السرد (الليلوي) كل من الروائيين السوريين عبد الكريم ناصيف في روايته : المخطوفون، ونبيل سليمان في روايته : سمر الليالي، وحليم بركات في روايته : أنانا والنهر، وعبد السلام العجيلي في كتابه : حب أول وحب أخير - قصتان، وأحمد يوسف داود في روايته : فردوس الجنون. كما صنع الشيء ذاته عبد الرحمان منيف وجبرا إبراهيم جبرا في روايتهما المشتركة التأليف : عالم بلا خرائط.

وبعد، فإنّ عرضنا السابق يثبت، بما لا يدع مجالا للشك، بأننا أمام أثر فني فذ انداح تأثيره في أصقاع العالم قاطبة، مشكلا وسطا للحوار الأدبي والثقافي والحضارى، مقدما نموذجا فريدا على الآثار الفنية العابرة للقارات، مؤكدا أن البيئة التي نشأ فيها هذا الكتاب، هي بيئة للحوار، لا للخصام، وللتفاعل لا للتنابذ، وللعطاء لا للأخذ فقط، وللتفاهم لا للعداء. وعليه فإن في وسع المرء أن يستخلص من هذا الكتاب دروسا وعبرا وعظات وحكما، كما في وسعه أن يتذوق متعة الأدب والفن من أوسع أبوابها، ومن أبعد آمادها.

مراجع البحث حسب تسلسل ورودها

1 - القلماوي سهير : ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر، 1959.

2 - عصفور جابر : مقدمته لمجلة فصول، مج 13 ج 1 القاهرة 1995.

3 - غزول فريال :

أ - البنية الدلالية في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول 12/4 القاهرة 1994.

ب - جولة في نقد ألف ليلة وليلة، فصول مج 13/1 ربيع 1994.

4 - مومسن / كاترينا: غوته وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد الحمو، دمشق 1980.

5 - ابن النديم : الفهرست، ط. رضا تجدد، بيروت 1971.

6 - خورشيد فاروق : الليالي والحضارة الإسلامية، فصول 13/1 ربيع 1994.

7 - المسعودى : مروج الذهب، ط. باريس 1914.

8 - ألف ليلة وليلة، ط. 3 بيروت 2004.

9 - فون غرونبارم غوستاف : حضارة الإسلام، ترجمة عبد العزيز جاويد، القاهرة.

10 - طلب حسن: ايزيس خلف قناع شهرزاد : مجلة فصول مج 13/1 ربيع 1994.

11 - الذهبي خيري: لوقيانوس السميساطي وأصول الفانتازيا العربية، ضمن كتاب الرواية السورية المعاصرة بإشراف جمال الشحيد وهايدي توليه / دمشق 2001.

12 - العقابي عبد الصاحب : ديوان ألف ليلة وليلة، بغداد 1980.

13 - الموسوي محسن جاسم :

أ - ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي 1904 - 1910، بيروت ط. 2. 1986.

ب - الرواية العربية - النشأة والتحول، بيروت 1988.

14 - أبو الحسين هيام : شهرزاد وتطور الرواية الفرنسية من الكلاسيكية إلى الرمزية، فصول 13/2.

15 - الغمري مكارم : ألف ليلة وليلة والحداثيون الروس، فصول 13/2.

16 - يونس ابتهال : أثر التراث الشرقي وألف ليلة وليلة في رؤية العالم عند بورخيس فصول 13/2.

بقلم : عادل عطا الله الفريجات
جامعة دمشق - كلية الآداب

حوليات الجامعة التونسية - عدد 2006/50 ص ص 243 - 263

مظاهر التّداخل بين "ملحمة كلكامش" و"حكاية بلوقيا" في "ألف ليلة وليلة"

عبد الله تاج
كلية الآداب - سوسة

من المصادرات التي يتفق عليها البحث الحديث والمعاصر - غربا وشرقا - في شأن كتاب «ألف ليلة وليلة» كونه - تكوينا وتركيبا - قولا جماعيا مُؤلّفا من نواة «دخيلة» تحيل إلى «الأصل» الهندي الفارسي (1) ومن إضافة محوّرة تراكمت على خطّ الزّمن المُستغْرَق تداولا شفويّا ثم كتابيّا في صور من المخطوطات وتشكّلت وفق صيغة عموديّة باعتماد الأنواع التّعبيريّة التي يتكوّن منها كتاب الثّقافة العربية الإسلاميّة (2).

(1) ينظر في ذلك على سبيل المثال : د. محمود طرشونة : مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة تونس 1986. مكتبة : ص.ص 151 - 161.

(2) عبد الله تاج : مصادر ألف ليلة وليلة (بحث لنيل شهادة دكتورا الدّولة بإشراف الأستاذ محمود طرشونة). السنة الجامعيّة 2002 - 2003 (مرقون)

وإنّ «شباك التّداخل» (حسب اصطلاح الحاتمي في «حلية المحاضرة») [3] بين ذلك «الدخيل» وهذا «الأصيل» هو ما يخوّل لنا تنزيل الكتاب في إطار الإشكاليّة التي تطرحها النّدوة واعتبارَهُ «ملتقى» نصوص دون أن يتّجه فهمنا إلى معنى «الوعاء» بما هو فضاء للجمع والتّخزين ودون أن تحيلنا هذه الاستعارة في إطار العلاقة بين «الدّخيل» و «الأصيل» ضمن نسيج «شباك التّداخل» بين النّصوص إلى العلاقة التي يُصنّف أحدهما ضِمْنَهَا «قبيسا» و الآخر «لَقوة» واللّفظتان من المعاني التي يشملها الحقل الدّلالي لمادّة (لقا) [4] في الفضاء الثقافي العربي القديم.

هنا، إذن، والكتاب صناعة قرون مجهولةُ المُؤلّف أو المؤلّفين، ومنزلته الاعتباريّة منزلة «الوضيع» (mineur) في حقل الثقافة العربيّة، يبدو ما يمكن أن يكون نواة له وربّما مركزا ضمن محاوره الأساسيّة. إنّ هذا الكتاب - وإن أكسبته عمليّات التّحوير المتعاقبةُ ما به يبدو ذا طابع عربيّ صرف - تشكّل نصوصه المؤلّفَةُ له «محطّة» لالتقاء أصوات ولتفاعل ثقافات أو رواسب ثقافيّة قديمة تحيل إلى نماذج كونيّة من الأنواع التّعبيريّة التي تداولها البابليّون، والهنود، والفرس، واليونان وغيرهم.

ويعنينا، هنا، ضمن هذه النّزعة التّعددية في النصّ الألف ليلي أن نقصر النّظر على ما يبدو من صلة تنعقد بين «حكاية بلوقيا» المقحمة ضمن «حكاية حاسب كريم الدّين وملكة الحيّات» و«ملحمة كَلكَامش» البابليّة. وسرعان ما نلاحظ أن عملنا - على الرّغم مما قد يفضي إليه

(3) الحاتمي (محمد أبو الحسن المظفر) : حلية المحاضرة... دار الرشيد للنشر العراق 1979 ج2. ص28.

(4) لسان العرب : مادّة (لقا).

تفكيك النّصّين على أصعدة مختلفة من إغراء التّقريب وخصب المقارنات - سيتناول جوانب محدودة يكون في ضوئها المستخلص من دراسة العلاقة بين النّصّين - المفترضة أو الحادثة فعلا - أمرا معقولا.

1) النصّ «المهاجر» بين المصنّفات

إن «حكاية بلوقيا» وهي من المرويّات الموروثة عن ثقافة «الإسرائيليّات» نصّ متواترٌ حضُورُهُ في المصنّفات العربيّة ضمن حركة الانتشار النّصّي في الأدب العربي القديم. ولئن بدا تحديد نقطة انطلاقه ورسمِ مساره ضمن الحركة التي ذكرنا أمرا مستعصيا فإنّ ما أدركناه من مصادره التي استقبلته ضمن محتوياتها كان أقدمُهَا كتابَ «قصص الأنبياء المسمّى عرائس المجالس» [5] للثعلبي النيسابوري (ت 427هـ)، كما أورده النّويري (ت 732 هـ) في موسوعته الأدبيّة [6] وعرض له المؤرّخ ابن إياس الحنفي (ت 930 هـ) عرضا جزئيّا في «بدائع الزّهور في وقائع الدّهور». [7] ولنا أن نحسب أنّ استبعاده عن دائرة اهتمام هذه الأنواع من المصنّفات ومختاراتها النصّيّة هو ما أفسح له المجال ليحتلّ مكانا في نسيج الجملة القصصيّة الكبرى لمرويّات شهرزاد.

(5) الثعلبي (أبو إسحاق أحمد بن محمّد إبراهيم النيسابوري) : قصص الأنبياء المسمّى عرائس المجالس. المكتبة الثقافيّة. بيروت. لبنان (د.ت) ص.ص 315 - 322.

(6) النويري (شهاب الدّين) : نهاية الأرب في فنون الأدب نسخة مصوّرة عن ط.دار الكتب وزارة الثقافة والإرشاد القومي. المؤسّسة المصريّة العامة للتّأليف والترجمة والنّشر (د.ت) ج 14 ص.ص 182 - 194.

(7) ابن إياس الحنفي : بدائع الزّهور في وقائع الدّهور طبعة دار المنار تونس ج.1 ص.121 وص123.

وفي إطار التنبيه إلى الثقافات التي أسهمت في صياغة النّصوص العربيّة المؤلّفة لكتاب «ألف ليلة وليلة» تعرّضت بحوث، ولا سيّما ما اختبر منها مسألة الـ«مصادر» (sources) التي نبعت منها أرصدة الحكايات استعارة أو استلهاما إلى صلة «حكاية بلوقيا» بـ«ملحمة كَلكَامش» التي تعود إلى السّلالة البابليّة الأولى أي إلى الألف الثانية قبل الميلاد [8].

ومن هذه البحوث نذكر كتاب «سر شهرزاد» [9] لموريس بويسون (M. Bouisson)، وكانت مهمّته فيه تقصّي «المصادر الفولكلوريّة» التي استلهمتها «الحكايات العربيّة الفارسيّة» في بعض مكوّناتها. ويهمّنا من هذا البحث فصله الثّامن، وهو يتركّب من عنصرين. فالأوّل يقدم ملخّصا لـ«حكاية حاسب كريم الدّين وملكة الحيّات» تتخلّله في استعراض أهمّ أحداث الحبكة الإشارةُ إلى ما يرد فيها من عناصر المادّة الأوّليّة التي انتقلت إلى تلك الحكاية من أخبار فولكلوريّة ومن رواسب سحريّة دينيّة تنتمي إلى الشرق القديم، وقد شهد بعضها تحويرا بتأثير من الإسلام.

ولمّا كان الخلود المعنى الذّي يستغرق «حكاية بلوقيا» وكان هذا المعنى قاعدة لأكبر أثر أدبيّ وصلنا من أرض الرّافدين البابليّة عرض الباحث في العنصر الثاني لـ «ملحمة كَلكَامش» تعريفا بتركيبها السّردي وتنصيصا على تواتر ذلك المعنى في نصوص لاحقة لنصّ الملحمة. ويذكر هنا أنّ مهمّة الباحث تنتهي بمجرّد انتهائه من تحديد تلك «المصادر».

---

(8) إ.م. ديكانوف. ب.ي. ترافيموف : جماليات ملحمة كَلكَامش. ترجمة عزيز حدّاد. منشورات مكتبة الصيّاد بغداد.ط.1.1973. ص.163.

(9) M. Bouisson : le Secret de Shéhérazade. Flammarion Paris 1961. p.p. 152-166.

ويضارع هذا المسلك في الإشارة إلى العلاقة بين نصّ الملحمة ونصّ الحكاية قول إنّو لتمان (E. Littmann) في مقال «دائرة المعارف الإسلاميّة» عن «ألف ليلة وليلة» : «إنّ رحلات بلوقيا بحثا عن إكسير الحياة يمكن اعتبارها ممّا يعكس «موتيفات» من ملحمة كَلكَامش البابليّة» (10).

ولنا أن نذكر في هذا الصّدد كتاب جمال الدّين بن الشّيخ في «ألف ليلة وليلة أو الكلمة الحبيسة» وتحديدا في قسمه الثاني، وقد أخذ فيه نفسه بالبحث في المتخيّل وطرق إبرازه وتمثيله (Représentation) ولا سيّما ذلك المتخيّل الذي ينتمي إلى خارج المجال العربي الإسلامي وبالتّساؤل عن موطنه أو مواطنه أين يمكن أن توجد ؟

فبين البحث في الدّلالة العميقة لـ«حكاية بلوقيا» متعالقة ومتشابكة ومتداخلة مع حكايتين أخريين هما «حكاية حاسب كريم الدّين» و«حكاية جانشاه» و بين النّظر في مسألة كتابات المُتخيّل التي تندرج ضمنها حكايات «ألف ليلة و ليلة» ومحاولة تحديد الوظيفة الحكائيّة وتبريرِ وجود الحكاية انطلاقا من عمليّة إبداعيّة قد تكون هي نفسها (أي الحكاية) اضطلعت بها لتكوين نصّها (11) يطالعنا صدر التّحليل بتحقيقات ومقارنات (12) تخصّ أصولَ الحكاية ومصادرَها اليهوديّة والعربيّة وتركيبَ الأحداث وطرائقَ أدائها السّرديّ في صلتها بأدبي «المعراج» و «العجائب» ائتلافا واختلافا أو تماثلا وتباينا.

(10) (E.I : N.éd : Art. ALF Layala walayla : I.p.374.

(11) J. Ben Cheikh : les mille et une nuits ou la Parole prisonnière Gallimard. 1988. 2 ème Partie : Les métamorphoses de l'imaginaire : le conte de Hasib Karim ad.din et de la reine des serpents p.p 149.230

(12) I.bid : P.P 177 - 187.

وبين مهمّة تحديد «المصادر» والاستقرار على أرض المتخيّل للنّظر في الحكاية اللّيليّة باعتبارها «ذاكرة تجمع رواسب العصور» وتتيح لنا «أن نعيش ونرى ما لا تقدّمه الكتب الأخرى إلاّ بوصفه مادّة للتّفكير»[13] يستوقفنا في ما استعرضنا من القول عن حضور أثر أو آثار للملحمة البابليّة في الحكاية الألف ليلية - استنادا إلى ما نحن فيه من إشكال التّداخل بين «الأصيل» و «الدّخيل» - عدمُ تبيّن مسألة «العلاقة» (relation) التي تنعقد بين النص الملحمي والنصّ الحكائي من حيث هي «نظام» في دراسة «تداخل النّصوص» لا يشكل فيها هذا «التّداخل» «عنصرا مركزيّا وإنّما يكون مجرّد علاقة من بين علاقات أخرى تتدخّل في صميم شبكة وتحدّد الأدب في خصوصيّته النّوعيّة»[14].

ومعلوم أنّ مفهوم «نظام العلاقة» مرجعه مقاربة جرارجنات (G. Genette) التي يتوخّاها في كتاب «الطّروس» (Palimpsestes). وفي هذا الكتاب يقرّر الباحث أنّ ما يؤسّس «الأدبيّة» التي يعرفها رومان ياكبسون (R. Jakobson) بأنّها «ما يجعل من أثر مّا أثرا أدبيّا» إنّما هو «مجموع الأصناف العامّة أو المتعالية (أنماط من الخطاب - صيغ تلفّظ- أجناس أدبيّة...) التي يتولّد منها كلّ نصّ متفرّد».

ويُذكر أنّ دراسة هذه الأصناف المتعالية التي يحيل إليها كلّ نصّ هي ما يحدّد في مقاربة جنات «موضوع الإنشائيّة» الذي ليس عنده «النّصّ منظورا إليه في تفرّده (...) وإنّما هو العبور النّصّي (Transtextualité)

(13) (Ibid : p.
(14) N.Piégay - Gros Introduction à l'intertextualité DUNOD 1996 p.13.

أي «كـــلّ مـا يجـعـــل نصّـا مّـا في عـلاقة جليّـة أو خـفـيّـة مع نصـوص أخرى» [15].

وهذا المصطلح (أي العبـور النصّي) هو مـا به يسم البـاحث ظاهـرة «التعـالي النّصّي» من حـيث هي صنف مـجـرّد يحـيل إلى كلّ مـا يتـجـاوز نصّـا مّـا فـيـجـعله منفـتحـا على كـتـاب الأدب «وهو ملتقى للأمم» وأكثرُ الأسطح إظهـارا لآثار اللّقـاء. وإذا كـانت مـقـولة «العـبـور النـصّي» تضمّ في تصنيف واضعـها خـمـسة أنماط فإن مـا يعنينا منها، فيـما نحن فـيـه، «اللّحوق النّصّي» (Hypertextualité) من حـيـث هو نظـر في العـلاقـة بين «نصّ لاحق» (Hypertexte) و«نصّ سابق» (Hypotexte).

ويمكن للنّظر في هذه العلاقة أن يشـمل البحـث في الأشكال الخفـيّة لإعـادة الكتـابة أو في مـا يجـري له ذِكْرٌ مـجرى الإيماءات العـامّة أو في مـا يمكن أن ينعـقـد من عـلاقـات اشـتـقـاق بين نصّين. وقـد يكون من شـأن النّظر فـي هذه العـلاقـة أن يفـضـي البـحـث فـيـهـا - في ضـوء مـوضـوع «التفاعل والحوار بين الثقافات» - إلى الوقوف على مـا إذا كـانت قاعدة هذه العلاقة «تأثرا وتأثيـرا» أو انفـتـاحـا حـضـاريّا دعامـتـه التـداخل الفاعل أخـذا لا يدعو إليه الاضطرار وعطاء مقترنا بالقدرة.

ولمّا كان مـوضـوعنا بحـثـا في مظاهـر التّداخل بين «ملحـمة كَلكَامش» و «حكاية بلوقـيـا» في «ألف ليلة وليلة»، بين نصّ ملـحـميّ هو عند بعـضـهم «رائعـة البـابليّين الـثـانيـة» و «درّة مـن درر الأدب القـديم» [16] ونصّ حكـائيّ

---

(15) G. Genette : Palimpsestes : seuil. 1982. p. 7.

(16) فراس السواح : مغامرة العقل الأولى. دار الكلمة للنشر 1982 ط.3 ص. 128.

مرتّب في المنجز المهمّش في الثقافة العربيّة فقد رأينا أن نخصّص منحانا في هذا المقال بمحاولة تبيّن طبيعة هذه العلاقة بين النصّين وتدقيقها من منطلق أهميّتها في تشابكهما وتداخلهما وذلك استنادا إلى منطلقين :

أمّا عن المنطلق الأوّل فأساسه ما قد يكون بابا أصل اعتقاده أنّ حضور نصّ مصدر في نصّ لاحق بموضوعه أو بمكوّناته لا بدّ أن يمثل دليلا على أنّ المصدر سيكون مهيمنا على اللاّحق في تكوينه وواضحا على سطحه أو غائبا في نسيجه وفي أعطاف طبقاته العميقة.

وأمّا عن المنطلق الثاني فمجاله العنصر الحواري في علاقة التّداخل بين النّصوص. ولا شكّ أنّ هذا الحوار - «وكلّ حوار ينطوي على قدر من الصّراع» [17] - لا يتحدّد بالعامل الثقافي في معناه الأدبي فحسب وإنّما يشاركه في ذلك العامل الحضاري بالمعنى الاجتماعي الواسع. ومن ثمّ فإنّ علاقة اللاّحق بالمصدر - ولا سيّما إذا كان هذا المصدر واقعا في دائرة «الآخر» - لن تقوم على ممارسَة النّسخ أو النّسخة وإنّما لا بدّ من أن يعمد فيها اللاّحق إلى اقتراف ضروب من «التّحوّلات» وأنواع من العدول في حقّ المصدر حتّى تتمّ تبيئته وتتحقّق ملاءمته لشروط أوضاع اللاّحق. وذاك «أنّ كلّ أخذ مهما كان مباشرا ومهما كانت درجة وقوع المستعير في شروط المستعار منه لا بدّ أن يغيّر وإن قليلا من طبيعة المستعار فيظهرَ الفرق بين أصله في منابته وصيرورته في البيئات التي هاجر إليها وتبنّته» [18].

(17) د. صبري حافظ : تناظر التجارب الحضاريّة وتفاعل الرؤى الإبداعيّة وأنماط الكتابة العربيّة في العصر الحديث. المجلّة العربيّة للثقافة عدد 40. 2001 ص.44.

(18) د. حمادي صمود : رأي في مسألة التأثر والتّأثير (المرجع السابق) ص.20.

ولنا، وَفق هذين المنطلقين، أن نتنظّر علاقة نصّ الملحمة بنصّ الحكاية في اتّجاهين، أولّهما ذلك الذي يستحكم فيه النصّ السّابق النصّ اللاّحق بما يفرضه الأوّل على الثاني في مستوياته القصصيّة أو في البعض منها من شروط، وبذلك يكون النصّ المصدر أهمّ في طبيعة العلاقة من حيث هو نصّ مصدر، وثانيهما ذلك الذي يُخْضِعُ فيه النصّ اللاّحق النصّ المصدر لممارسته ويطوّعه لمقاصده وبذلك يكون النصّ اللاّحق أهم في طبيعة العلاقة من حيث اكتسابه منزلة النصّ المصدر.

2) «حكاية بلوقيا» نصّا مشتقّا من «ملحمة كَلكَامش»

يفضي تأمّل النّصين والنّظر في طبيعة العلاقة بينهما من جهة «المعنى» (Thème) أو من جهة تفاصيل السّرد أنّهما يشتركان في ذات المعنى الذي يقوم مقام «الخطاطة المولّدة» (Schéma générateur) لنصّ الملحمة ولنصّ الحكاية.

إنّ رجل «أوروك» وملكَها - وهو الذي ينحدر في ثلثيه من الآلهة وفي ثلثه الباقي من البشر - يصحو فجأة - وقد أتى الموت على خلّه أنكيدو وعجز عن تحريره منه - على سقوط الوجود الإنساني وتحلّله اللّذين تحدّدهما حتميّة الموت عليه. وإذ تملّكه الخوف من الفناء واستبدّ به القلق هام كَلكَامش على وجهه في الصّحاري هاربا من الموت، ساعيا وراء إكسير الحياة الذّي فيه سرّ الخلود.

وهذا المعنى في محوره وفي تفاصيله السّرديّة هو محرّك القصّ في «حكاية بلوقيا». فهذا الخلود الذي يُطلب فلا يدرك هو ما عرضه المَقْدسيّ عفان - وهو «رجل تمكّن من جميع العلوم وكان متقنا لعلم

الهندسة وعلم الفلك والحساب والسّيمياء والرّوحاني وكان يقرأ التوراة والإنجيل والزّبور وصحف إبراهيم» [19] - على بلوقيا.

وكان هذا العالِم قد وجد في بعض الكتب «أنّ بين الأعشاب عشبا كلّ من أخذ منه شيئا وعصره وأخذ ماءه ودهن به قدميه فإنّه يمشي على أيّ بحر خلقه الله تعالى ولم تبتل قدماه [هكذا] ولا يقدر أحد على تحصيل ذلك العشب إلاّ إذا كانت معه ملكة الحيّات» [20]. وهو أيضا ما أَطْلَعَهُ لسان ملكة الحيّات عندما تضمّنت لعفان وبلوقيا شرح ما رأته عين الرّأي في مسعاهما إلى نيل خاتم سليمان «فقالت لهما: هيهات أن تقدرا على أخذ الخاتم : فقالا لها : لأيّ شيء ؟ فقالت لهما : لأنّ الله تعالى منّ على سليمان بإعطاء ذلك الخاتم وخصّه بذلك لأنّه قال «رَبِّ [اغْفِرْ لِي و] هَبْ لِي مُلْكًا لاَ يَنْبَغِي لِأَحَدٍ مِنْ بَعْدِي إِنَّكَ أَنْتَ الوَهَّابُ» [ص/35] فما لكما ولذلك الخاتم ؟ ثمّ قالت لهما : لو أخذتما من العشب الذي كلّ من أكل منه لا يموت إلى النّفخة الأولى، وهو بين تلك الأعشاب، لكان أنفعَ لكما من هذا الذّي أخذتماه فإنّه لا يحصل لكما منه مقصودكما [21].

وقد يذهب بنا الظنّ - نظرا إلى كونيّة هذا المعنى في الآداب الإنسانيّة في مختلف العهود والأزمان - إلى أنّ ما ذكرنا من تماثل بين النّصين في معنى الخلود لا يمكن أن يكون دليلا على حضور الأصل البابلي

(19) ألف ليلة وليلة : مقابلة وتصحيح الشيخ محمد طه العدوي ط.1 بولاق سنة 1252هـ. دار صادر بيروت مج I ص.622.

(20) نفسه : ص.ن.

(21) نفسه .I . 633.

الأوّل في «حكاية بلوقيا» لا سيّما والتّراث العربي الإسلاميّ لا يخلو ممّن «ركبوا الأخطار والمغامرات لنيل الخلود والبقاء كقصّة لقمان الحكيم وذي القرنين والخضر وتّبع الأوسط وشمر يرعش وقيس بن زهير»[22] وإلى أن كلاّ من النّصين قد أُبدع على حدّة وَوُجد مستقلاّ عن الآخر.

على أنّه وإن كان هذا يبدو واردا للوهلة الأولى فإنّ القراءة هنا أو هناك تفضي بنا إلى الوقوف على بطل / ورحلة بحث / ونتيجة. وقد عمدنا في إطار محاولة تبيّن طبيعة العلاقة بين النصّين إلى تجريدهما لاستصفاء الهيكل العامّ الّذي ينتظمهما فاستخلصنا ما نعرضه في جدول يمكّن من المقارنة بينهما.

ملحمة كَلكَامش. ترجمة طه باقر ط.4. 1980

حكاية بلوقيا. ط. بولاق 1252 هـ

* سليل الآلهه (ثلثاه إله وثلثه الباقي بشر) ص. 76-77
* رأى رؤيا. 85
* كَلكَامش يقصّ رؤياه على أمّه 86-87
* العزم على اقتحام غابة الأرز حيث يسكن خُمبابا الرّهيب 96.
* الرحلة صحبة أنكيدو 96
* موت أنكيدو 126
* في طريق البحث عن الخلود : الرحلة إلى أوتو - نبشتم. 130
* عقبات في طريق الرّحلة
* الحيوان (الأسود) : 129

(22) طه باقر : ملحمة كَلكَامش. منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهوريّة العراقيّة ط.4. 1980 المقدمة ص.43.

* البشر (صاحبة الحانة) : 135

* الطبيعة (مياه الموت) : 143

* الوصول إلى جبل «ماشو»

«وهو الجبل الذي يحرس كلّ يوم شروق الشّمس وغروبها والذي تبلغ أعاليه قبّة السّماء وفي الأسفل ينزل صدره إلى العالم الأسفل» 130

* «الرّجال العقارب» يحرسون باب الجبل 130

* الوصول إلى أوتو - نبشتم : الفشل في الحصول على نبتة الخلود - العودة إلى أوروك

* سليل الملوك (كان أبوه ملكا عالما عابدا مكبّا على قراءة كتب العلم) .I. 660

* وجد صندوقا فوجد كتابا رأى فيه صفة محمد صلعم وأنّه يُبعث في آخر الزّمان.I. 660

* بلوقيا يعرض حقيقة السرّ المكتوم على أمّه 660.I

* العزم على الرّحيل سائحا في طلب محمّد .661.I

* الرحلة صحبة عفان I. 662

* احتراق عفان I. 664

* في طريق البحث عن الخلود للقاء الرّسول : «إنّ عفان أخبرني أنّه يُبعث في آخر الزّمان ولا يجتمع به إلاّ من يعيش إلى ذلك الوقت، ولا يعيش إلى ذلك الوقت إلاّ من شرب من ماء الحياة» 644 .I

* عقبات في طريق الرحلة

* جبريل I. 664

* أهوال السّفر : (الطبيعة، الحيوان، الجان) I.664 - 667

* الوصول إلى جبل قاف «المحيط بالدّنيا» I. 670

* رجلان أحدهما صورته صورة أسد والآخر صورته صورة ثور يحرسان باب «مجمع البحرين» I. 676

* الوصول إلى الجنة - الفشل في لقاء محمد - ظهور الخضر والعودة إلى مصر

يتّضح من الجدول الذي رسمنا أنّ «ملحمة كَلكَامش» - مهما تكن «البدائل» (Variantes) التي يسلّطها نص الحكاية على نظام السلسلة الحدثيّة للنصّ المصدر و «التّحويرات» (Modifications) التي يقترفها في شأنه قبل أن يندرج في «ألف ليلة وليلة» - قد فرضت على النصّ اللاّحق بنية تسلسل التركيب الحدثي فيه. إنّ الراوي في الحكاية، وهو يستلهم النصّ المصدر ويُقفّي أثره قد استمدّ منه «خطاطة» العمل والعلاقات بين الشخصيّات وقام بتصريفها في أسلوب مغاير.

وقد بدا لنا أثر هذا الاتّجاه الفاعل للنصّ المصدر الذي فرض نظامه التركيبي على النصّ اللاّحق بصورة خاصّة في «تشخيص» (Caractérisation) الشخصيّة المحوريّة. فإحالة نصّ الحكاية على نصّ الملحمة والتي بها يدنو بلوقيا من كَلكَامش فيحيل عليه تتمثل - فيما نرى - في ما يعرضه السّرد من مغامرة رجل يضرب في الأرض أو يَعْرُجُ إلى السّماء باحثا عن حقيقة، ساعيا إلى الخلود الذي يمنحه منزلة الآلهة فلا يدركه أو إلى بلوغ مرتبة الذات العليا فلا ينالها.

على أنّ ما بدا لنا في مستوى هذه العلاقة من ارتباط عضويّ بين النصّ المصدر والنصّ اللاّحق على أساس البنية الحدثيّة أو الهيكل التّكويني

الذي ينتظمها لا يعني أنّها تنعقد وفق قانون «الامتصاص» بما يعنيه في ممارسة إعادة الرّاوية أو الكتابة من اعتقاد في الذات الرّاوية أو الكاتبة أنّ النصّ السابق جوهر مقدّس لا يجوز عليه التّعديل أو التجريح فيكون - لذلك - النصّ اللاّحق مجرّد استمرار له وتحقيق لسيرورته التّاريخيّة وفق قوانين لا تتعارض معه وإن حصل أنّها كانت تناقضه ؛ بل قد يحدث أن يستدعي اتجاه العلاقة الذي يفرضه النصّ السّابق على النصّ اللاّحق اتجاها مقابلا يستحدث بمقتضاه النصّ اللاّحق في صلته بالنصّ السّابق علاقة جديدةً قد تكون قاعدتها التّداخل أو التّفاعل أو الحوار على أساس الصّراع أو المواجهة المضادّة.

ولنا هنا أن نسائل أنفسنا عن طبيعة العلاقة التي تنعقد بين النصّ اللاّحق والنصّ السّابق في إطار هذا الاتّجاه المقابل الذي يستحدثه النصّ اللاّحق وعن القانون الذي حكم تلك العلاقة وحدّد ذلك الاتّجاه في ممارسته النّصيّة التي تُرَتَّبُ في الدرجة الثانية ؟

3) علاقة التّداخل الحواري بين نصّ الحكاية ونصّ الملحمة

نعني بالتّداخل الحواري الدّور الذي يمكن أن ينهض به النص اللاحق فيما ينعقد من علاقته مع النصّ المصدر كونها المقابل أو المعادل لعلاقة الاشتقاق أو القانون الذي يحكم طريقة تفاعل اللاّحق مع السّابق من منطلق ما يستجدّ من اللاّحق بإزاء السّابق من تعامل توجّهه معايير تتّصل - في مجاله- بالتّاريخي والثقافي والإنشائي.

وهكذا فإنّ منطلق التّداخل الحواري لا يكون - وفق هذا التّصوّر لجدل العلاقة بين نصّ «دخيل» ونصّ «أصيل» - مجرّد قبول من الأصيل للدّخيل وخضوع لما يفرضه عليه من تأثير مقوّماته وخصائصه وإنّما يكون حوارا يستبدل فيه «الأصيل» مبدأ «التّأثّر» بالانفتاح - مهما يكن شكله - على «الدّخيل» على أساس «التّحوير» و «التّحويل» (Transformation) اللّذين يغدو بواسطتهما ذلك «الدّخيل» مقبولا بالنّسبة إلى ثقافة «الأصيل» ومستساغا تداوله في ضوء اهتماماتها المواكبة لذلك الانفتاح.

إنّ النّصين يشتركان - لا شكّ - في البنية التّركيبيّة وما تنتظمه من سلسلة حدثيّة تجري وفق منطقها الدّاخلي إلى التّلويح والإشارة إلى معنى الخلود. على أنّ المهمّ في هذا المستوى من التّحليل ليس الاشتراكُ في المعنى وإنّما في الوقوف على الجهة التي منها كان هنا وهناك، وفي تبيّن الفُرقان والفصل بينهما.

هذا وإذا نحن رجعنا إلى النّصين تبيّن لنا - هنا - أهم تحوير يسلّطه النّصّ اللاّحق على النصّ المصدر وهو يهمّ التوجّه الأجناسي والدّلالي الذي يسلكه النصّ اللاّحق في تداخله مع النصّ المصدر. فهو في النصّ المصدر ملحميّ، أسطوريّ تراجيديّ، وجودي، ذو صلة بهمّ أزليّ هو الموت الذي - كما جاء في الملحمة - قدّرته الآلهة على الإنسان على حين استأثرت هي بالحياة الأبديّة. وهو في النصّ اللاّحق حكائيّ، خرافيّ، أسطوريّ، دينيّ عقديّ يصطبغ بين بدايته ونهايته بصبغة إسلاميّة يشرّعها إقحام إسم محمّد الرّسول قبل أن يظهر وجوده في التّاريخ، وما ينتشر في نسيج السرد من علامات وصور نصّ عليها القرآن بعد نزول الوحي

وتجري جميعها إلى إقرار أنّ ما كان في التّاريخ من وجهة إسلاميّة قد كان في الأزل وهو كائن إلى الأبد. وهذا التّحوير الذي يخصّ أيضا توجّه الحكاية هو قاعدة «التّحوّلات» التي يتعرّض لها حضور النصّ المصدر في النصّ اللاّحق - وهو حضور يسلك فيه اللاّحق القريب من المصدر مسلك «التّبعيد» (Distanciation) والتي يمكن باعتمادها تفسير ديناميكيّة التّداخل بينهما.

ولنا أن نرى أبرز هذه التّحوّلات الواقعة على النصّ المصدر في النصّ اللاّحق - شكلا ومحتوى شكل - في ما طرأ على تركيب البناء الذي يقوم عليه نصّ الملحمة وطريقة التّعامل مع المادة التي ينتظمها ولا سيّما ما يتعلّق منها بالعناصر المحرّكة لها التي عليها يرتكز إيقاع الخطاب، والرّؤية الكامنة فيها التي تفسّرها وتبرّر مظاهرها.

وإذا كان نصّ الملحمة بنية مفردة تستجيب صياغتها لمقوّمات الخطاب الملحمي كما نصّ عليها - مثلا - أرسطو في «فنّ الشّعر»[23]، وهي شرف الموضوع المُحاكى في أهميّته وخطورته وارتباطه بالأبطال والعظماء فضلا عن وحدة الفعل وانشداده إلى قطب ناظم نابض ينتظمه أسلوب شعري شاعريّ فإنّ نصّ الحكاية بنية مركّبة من حكايتين مختلفتين ولكنّهما متكاملتان. أمّا عن الحكاية الأولى، وهي التي ترتبط بنصّ الملحمة ويمكن اعتبارها تحويلا له، فهي التي يستقطبها معنى الخلود على طريقة كَلكَامش في طلبه والبحث عنه ولكن بدافع مقصد دينيّ إيماني. إنّها الرحلة من أجل أخذ خاتم سليمان ثمّ العبورُ إلى بحر الظّلمات لشرب

(23) أرسطو طاليس : فنّ الشّعر. ترجمة عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة. بيروت. لبنان : ينظر الفصل 5 والفصل 23 و24 و25.

ماء الحياة الذي يُلغي الزّمن الميقاتي ويمكّن من ادراك ظهور محمّد ولقائه. وأمّا الحكاية الثانية فهي رحلة سماويّة بعيدة عن عالم الملحمة البابليّة قريبة من قصص الخلق الواردة في مؤلّفات قصص الأنبياء كما في مطلع كتاب الثعلبي النيسابوري. فهي اذن مُلْصَقَةٌ بحكاية البحث عن الخاتم موظّفة ضمنها توظيفا يخدم مجرى الأحداث فيها ودلالتها.

إنّ البنية الحدثيّة فيما بدا لنا تداخلا بين المقاطع القصصيّة في النصّين تقوم على حركتين متعارضتين من حيث الحافز على الاضطلاع بالفعل والغاية التي يجري إليها ذلك الفعل. إن ما أيقظ كَلكَامش على حقيقة المأساة في حياة البشر فتخلّى عن عرشه وهام في الصّحاري والبراري بحثا عن الخلود كان حبّ الميّت الزائل أي موت أنكيدو. أما ما دفع بلوقيا إلى التخلّي عن عرش أبيه وإثارة موجدته عليه ميّتا وجُرأته على التّهديد بإحراقه جُثّةً ثمّ إلى سياحته في الأرض وانخراطه في برنامج عفّان فكان حبّ الموجود القادم أي لقاء محمّد الرّسول الذي عمد الأب إلى إخفاء الدّال على ظهوره.

بل إنّ النصّ اللاّحق - وهو يقترف أنواعا من العدول على النصّ المصدر - يعمد إلى استبدال العنصر المركزي في نصّ الملحمة والمحرّك له، وبه نعني إكسير الحياة، وتحويله في مستوى أعماله إلى عنصر هامشيّ أو إلى عنصر ثانوي مساعد. إنّ مطلوب عفان وبلوقيا في القسم الأوّل من الرّحلة كان مدفن سليمان وامتلاك خاتمه إذ «وجد عفان في كتاب عنده أنّ كلّ من لبس خاتم سيّدنا سليمان انقادت له الإنس والجنّ والطّير والوحوش وجميع المخلوقات»[24]. ويذكر هنا - أنّ ملكة الحيّات كما قد

(24) الف ليلة وليلة : I. 661 - 662.

أشرنا في ما سبق قد نبهت الطّالبين إلى بطلان هذا الطّلب في سعيهما واستحالته «فقالت لهما : هيهات أن تقدرا على أخذ الخاتم فقالا لها لأيّ شيء فقالت لهما لأنّ الله تعالى منّ على سليمان بإعطاء ذلك الخاتم وخصّه بذلك قال. ربّ هب لي ملكا لا ينبغي لأحد من بعدي إنّك أنت الوهّاب فمالكما ولذلك الخاتم ؟ ثم قالت لهما : لو أخذتما من العشب الذي كلّ من أكل منه لا يموت إلى النفخة الأولى وهو بين تلك الأعشاب لكان أنفع لكما من هذا الذي أخذتماه فإنّه لا يحصل لكما منه مقصودكما» [25].

إنّ سعي كَلكَامش سؤالا «عن لغز الحياة والموت» وبحثا عن الحياة التي يبغي كان باطلا وكذلك كان شأن عفان إذ لمّا «تقدّم إلى السيّد سليمان ومدّ يده ولمس الخاتم وأراد أن يسحبه من إصبع السيّد سليمان وإذا بالحيّة نفخت على عفان فأحرقته فصار كوم رماد» [26]. أمّا بلوقيا فيُغشى عليه ولكنّه يظلّ حيّا إذ أدركه جبريل بأمر من الربّ قبل أن تنفخ عليه الحيّة.

وإذا كانت نهاية كَلكَامش في رحلته بعودته إلى «أوروك»، وهي عودة يتحوّل فيها الفشل إلى موقف وفعل هما «الإقبال على الحياة واستغلالها إلى أقصى حدود الاستغلال الفردي وإنجاز الأعمال التي تخلّد الفرد» [27] فإنّ عودة بلوقيا إلى مصر كانت بعد أنّ طوّف في أرجاء عالم الغيب ووقف على ما يشهد بأنّ حقيقة محمد كائنة في اللاّتاريخ

---

(25) نفسه : I. 663.

(26) نفسه : I : 664.

(27) مقدمة ملحمة كَلكَامش : ص.43.

قبل أن يثبت وجودها التّاريخ، وهي عودة سكونيّة تصدر عن نظرة إلى العالم تُعيد كلّ الأشياء إلى المطلق الذي يُضفي على الحدث صبغته اللاّزمنيّة وسمته اللاّتاريخيّة. إنّ الايجاب والسّلب في نهايتي كلكامش وبلوقيا يقفان على طرفي نقيض.

ولكن هل يقتصر التّحويل الذي يمارسه النصّ اللاّحق على النصّ المصدر على تركيب البناء ؟

إنّ نصّا لاحقا يتعامل مع نصّ سابق على أساس إيديولوجي لا بدّ أن يكون نمط الخطاب الذي يتوخّاه الرّاوي فيه أو يسنده إلى الشخصيّات القصصيّة مفضيا إلى إظهار الأعمال البطوليّة وشرف الأسلوب الشّعريّ وشعريّته في نصّ الملحمة في صورة «اشتراك الجماعة في الشيء المتداول» [28]. ولا شكّ أنّ هذا الانتقال إلى معجم مشترك يحمل في ذاته قيمة إيديولوجيّة وتاريخيّة من شأنها أن تمكّن من وضع عظمة الملحمة في موضع التّداول فتلوّح بها في خضمّ المشاغل الدّينيّة اليوميّة.

إنّ مقوّمات إنشائيّة النصّ اللاّحق ينتقل البحث فيها من الطّرائق التي يتوخّاها المنشد في الملحمة إلى الصّور التمثيليّة (Représentations) التي «تشخّص المتخيّل الكاشف للأعماق والجذور والكينونة» [29] في الثقافة العربيّة الإسلاميّة.

---

(28) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبّي وخصومه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. منشورات المكتبة العصرية. صيدا. بيروت ص.186.

(29) محمد برادة : الثقافة العربيّة وتغييب المتخيّل (حوار مع جمال الدّين بن الشيخ) الكرمل عدد27. 1988. ص.70.

وهكذا يتبيّن لنا في هذا الجانب من تحليل العلاقة بين نصّ سابق ونصّ لاحق أنّ هذه العلاقة من جانب النصّ اللاّحق - وقد اعتمدنا في تناولها مبدأ الأهمّيّة في انعقادها - تحاور النصّ المصدر في مكوّناته وفي خصائصه وفي رؤيته للعالم فكأنّ هذه المقوّمات تقوم مقام وضعيّة ردّ الفعل التي بها يحاور هذا الجانبُ الجانبَ السّابق أي محاورة ما يتلقاه النصّ اللاّحق من فروض النصّ المصدر عليه بما يسلّطه عليه من تحويرات وتحوّلات تمكّنه من تطويعه لبيئة الثقافة وتوظيفه لمقاصده التي يتطلّع إليها.

وبهذا التّطويع والتوظيف يبدو لنا أنّ النصّ اللاّحق يكتسب في هذا الجانب من علاقة التّداخل في الاتّجاه المقابل منزلة النصّ المصدر التي بها يحوّل نصّ الملحمة من منزلة نصّ مصدر إلى منزلة نصّ لاحق بحكم ذلك التطويع والتّوظيف ولا سيّما إذا أخذنا بعين الاعتبار السّياق الذي يتنزّل فيه في «ألف ليلة وليلة» كونه نصّا موضوعا جنبا إلى جنب مع نصّين آخرين (حكاية حاسب كريم الدّين/ حكاية جانشاه) في إطار بنية واحدة.

وإذا رمنا أن نختم قلنا إنّ ما أفضى بنا إليه التّحليل لعلاقة التّلاقي بين نصّ سابق «دخيل» ونصّ لاحق «أصيل» - وقد جعلنا خلفيّة منطلقنا مبدأ الحوار بين الثقافات أو «المثاقفة» (Acculturation) وما يقتضيه من مبدإ التخفّف من مفاهيم مثل الفاضل والمفضول وسعينا إلى تجاوز مفهوم التّأثير أو المؤثّرات والعناصر الثقافيّة كما تناولها - مثلا - فون جرونباوم [30] (V. Grunebaum) وفق مفهومي الأخذ والعطاء بالمعنى الاستشراقي - إنّما هو الوقوف على انعقادها بينهما لا على أساس المزج الذي يعني استيعاب عناصر أجنبيّة بعد إخضاعها لمعايير الأصل وأحكامه

(30) ينظر في ذلك : V. Grunebaum : l'idendité culturelle de l'Islam. Gallimard. Paris 1968

ولكن على أساس علاقة تداخل حكمتها - وفق ما اعتمدناه من مقياس أهميّة العلاقة في اتّجاهين متقابلين - جدليّة الفعل وردّ الفعل في إطار علاقة «عبور نصّي».

وقد وقفنا في المستوى الأوّل من هذه العلاقة حيث يكون النصّ المصدر في وضع الواهب والنصّ اللاّحق في وضع المتلقّي على أنّ السابق قد فرض على اللاّحق بنية النظام الحدثي، فيكون نصّ الملحمة، بذلك، أهمّ في طبيعة علاقة التداخل مع نصّ الحكاية على حين يتغيّر هذا الوضع في المستوى الثاني حيث يُخْضِعُ النصّ اللاّحق النصّ السابق لسلسلة من التّحويرات والتّحوّلات التي تمكّنه من تطويعه لسياقه الثقافي والحضاري وتوظيفه في اتّجاه الغايات التي يستهدفها. أفليس يعني ذلك أنّ صفة الفرد في «الآخر» تتحدّد «بالذّاتيّة الجماعيّة» ؟

إن نظرنا في طرائق انعقاد هذه العلاقة بين النصين لم يكشف لنا عن أخذ كان على قدر العطاء، ولا عن أخذ وفق مقتضيات شروط تاريخيّة خاصّة وإنّما أوقفنا على فعل وردّ فعل هما - فيما نرى - وجه من وجوه صراع ضمنيّ بين السّابق واللاّحق. وقد يكون هذا الصّراع في منطق الحوار بين الثقافات الأسلوب الملائم الذي تلجأ إليه ثقافة مّا في مواجهة ثقافة تنزع إلى السّيادة المطلقة وتمنع مبدأ إبراز التّعدّد الثقافيّ.

عبد الله تاج
كلية الآداب سوسة

حوليات الجامعة التونسية - عدد 50/2006 ص ص 265 - 289

" حكايات ألف ليلة وليلة " بين الاستئناف وتجديد الإنشاء في قصّة [1] تيوفيل قوتييه : الليّلة الثانية بعد الألف"

محمد رشيد ثابت
كلّية الآداب - سوسة

تدرس هذه المحاولة عيّنة من عيّنات التّفاعل الأدبي والثّقافي بين أثر بارز من القصّ في الأدب العربيّ القديم متمثّلا في "حكايات ألف ليلة وليلة" وبين أثر آخر من القصّ في الأدب الفرنسي يعدّ فيه من مقدّمات التّيار الرّومنسي : قصّة الأديب تيوفيل قوتييه (1811 - 1880) "اللّيلة الثانية بعد الألف" المنشورة منذ سنة 1841 ضمن مجموعة من أعماله القصصيّة تحمل نفس العنوان [2].

(1) تعتبر القصّة شكلا عامّا متراوحا بين الأقصوصة والرّواية فـ"الليلة الثانية بعد الألف" لتيوفيل قوتييه أقصوصة باعتبارها جزءا من مجموعة قصصيّة تحمل نفس العنوان وهي، مع ذلك، شكل قريب من الرّواية لتضخّم حجمها النّسبيّ وتعقّد مبناها العام وانفتاحه.

(2) تغلب النزعة الرّومنسيّة على أعمال قوتييه حتّى ما بدا منها أثرا تاريخيّا وبحثا في الآثار، مثل "رواية المومياء".

Geneviève van den Bogaert, Préface du Roman de la momie, Théophile Gautier, G.F. Flammarion, Paris, 1966, p. 22.

تشمل دراسة العيّنة المذكورة تدبّر مظاهر العلاقة الرّابطة بين هذين الأثرين ومدى معالجتها لجوانب من موضوع ندوتنا : الثقافة العربيّة في ملتقى الثّقافات".

في علاقة نصّ قوتييه بـ"حكايات ألف ليلة وليلة"

يصعب أن نحيط بمختلف مظاهر العلاقة بين نصّ وآخر خصوصا إذا انتمى كلّ منهما إلى ثقافة مختلفة عن الأخرى فهذه المظاهر تتعدّد في النصّ الواحد والثقافة الواحدة فكيف بها في أكثر من نصّ وأشمل من ثقافة ؟.

ومع ذلك، يمكن أن نرصد بين النصّين المعنيّين بالدّرس ثلاثة مظاهر من الترابط متداخلة، نفصل بينها منهجيّا لتدبّر الغالب على كلّ منها : خصائص ودلالات.

1 - النصّ الفرنسي يستأنف "حكايات ألف ليلة وليلة" فيعيد إنتاجها
2 - النصّ الفرنسي يتصرّف في الحكايات العربيّة فيحوّل نسقها الإنشائي
3 - النصّ الفرنسي ينشئها من جديد

1 - النصّ الفرنسي يستأنف الحكايات العربيّة

يبدو من دراسة ظاهر النصّين أنّ النصّ الأوّل يسعى إلى مواصلة النصّ الثاني فيفتحه بعد انتهاء ويستأنفه بعد انقطاع. تظهر ذلك عدّة علامات صريحة في نصّ قوتييه :

- فشهرزاد راوية "حكايات ألف ليلة وليلة" تسافر من جزيرة سمرقند إلى فرنسا وتزور راوي القصّة المذكورة في بيته. فتعترف له بنفاذ حكاياتها وتطلب منه إسعافها بحكاية من عنده. فهي "تخاف، هذه

اللّيلة، أن يقطع الملك رأسها إذا لم تجد ما تقصّه عليه" (ت.قوتييه، 1993، ص 221).

- وأنا الراوي في القصّة الفرنسيّة. بعد اعتراض شهرزاد على ما أنهى به جالان [3] ترجمته لحكاياتها من وفاق مع شهريار ومن توقّف تعطّشه لسماعها (المصدر السابق، ص 222) [4]. يستجيب لطلبها فيؤلف لها حكاية على منوال حكاياتها، ويدعوها إلى "إضافة ما ينقصها من أشعار" (نفس المصدر، ص 224)، كما يربطها بـ "ألف ليلة وليلة" وفق علاقة تعاقب خطّي بجعلها تحت عنوان "الليلة الثانية بعد الألف".

وفي النصّ الفرنسي علامات عديدة تظهر إعادة إنتاجه حكايات شهرزاد، ننطلق في دراسة هذه العلامات من نسق التركيب المهمين عليها :

* فقصّة قوتييه يحكم تركيبها نسق التّضمين المتردّد في عديد المدوّنات من ضمنها "القصّ العربيّ والإسلامي القديم، مثل القصّ القرآنيّ والأمثال الخرافيّة والمقامات، وذلك فضلا عن حكايات "ألف ليلة وليلة" نفسها [5]. ففي هذه الحكايات يقسّم القصّ إلى ثلاثة مستويات كبرى :

---

(3) عدّت تلك التّرجمة نقطة انطلاق فعليّة لهجرة "ألف ليلة وليلة" إلى خارج منطقة الشرق الأوسط، وكان نشر هذا العمل بين عامي 1704 و 1714، في اثني عشر مجلّدا صغيرا، على يد المستشرق أنطوان جالان Antoine Galland (1646 - 1715) هارتموت فندريش : "ألف ليلة وليلة"، الليالي العربيّة، معين المخيلّة ومصدر الصّيغ الشائعة الأوروبيّة عن الشرق الأوسط" المجلّة العربيّة للثقافة، السنة 20، العدد 40، 2001، ص 204.

(4) يلاحظ ذلك الوفاق في نهاية ترجمة "جالان" لـ"الف ليلة وليلة"

(A Galland, "les Mille et une Nuits" G.F. Flammarion, Paris, 1965, T., p. 433).

كما يلاحظ في نصّها العربي (دار العودة، بيروت، د.ت، مجلّد 4، ص 1399).

(5) يذكر أنّ التضمين من الأنساق المتردّدة في "آثار هنديّة قديمة"

E.Litmann, Alf Layla wa layla, Encyclopédie de l'Islam, T.I, p. 373.

ويجعل ذلك دليلا على مصدر من مصادر "ألف ليلة وليلة". إلا أنّ هذه الإشارة لا تنفي حضور النسق المذكور في الحكايات العربيّة بقدر ما لا تنفي تفاعل الثقافات في نصّها.

* مستوى الحكاية - الإطار الأولى، حيث تُروى حكاية أحد ملوك السّاسان بجزائر الهند والصّين وولديه شريار وشاه زمان [6].

* ومستوى الحكاية - الإطار الثانية حيث تضمن شهرزاد حكاياتها إلى شهريار [7].

* ومستوى الحكايات المضمّنة والمتلاحقة على امتداد "ألف ليلة وليلة".

أما في قصّة قوتييه فيظهر التّضمين من خلال ثلاثة مفاصل يتحوّل القصّ بموجبها من مستوى إلى آخر كذلك :

* مفصّل التحوّل من قصّة أنا الراوي المختلي بنفسه في البيت إلى مستوى اقتحام حكاية شهرزاد الإطاريّة هذه القصّة بمجيئها المباغت إلى هذا البيت (ن. م.، ص 217).

* مفصّل الشروع في تضمين الحكاية التي أنشأها أنا الرّاوي لشهرزاد : حكاية محمود بن أحمد وبدر البدور (ن. م.، ص 224)، أكبر أجزاء القصّة إذ تمتدّ على اثنتين وثلاثين صفحة من جملة صفحاتها الستّ والأربعين.

* مفصل استئناف الإطار الذي انطلقت منه القصّة الفرنسية، قبل قدوم شهرزاد وأختها دنيزاد إلى بيته (ن. م، ص 256).

وفضلا عن التّضمين الوارد في المفصل الثاني من قصّة قوتييه، فإنّ هذا النّسق يفتح بنيتها على احتمالات تضمين عديدة تساعدها على التنامي والتواصل، على غرار ما تحقّق في إنشاء الحكايات العربيّة، إذ لا شيء يمنع، إن وظّفت المبرّرات الفنيّة المناسبة من استئناف أنا الراوي لمزيد

(6) "ألف ليلة وليلة" دار العودة، بيروت، مجلّد 1، ص 5.

(7) المصدر السابق، ص 8.

من التّضمينات في خطابه الفرنسي على المنوال السّائد في تلك الحكايات أو في ما ترجم منها إلى هذا الخطاب.

يلاحظ كذلك استئناف قوتييه لحكايات شهرزاد في عديد العلامات الأخرى، نجملها في مجموعتين مترابطتين :

أ - علامات استئناف المرويّ :

تقوم جلّ أحداث الحكاية المضمّنة في القصّة الفرنسية على ثنائيّة الظاهر والمحتجب : يَمْثُلُ الظاهر في "الصّدفة" الغالبة على تلك الأحداث بينما يمثل المحتجب في خضوع ذلك الظاهر لفاعل فواعل يقوم مقام سلطة القضاء والقدر، ويماثل القوّة المتحكّمة في منطق عديد أحداث "ألف ليلة وليلة" [8].

- فمجيء شهرزاد إلى بيت الرّاوي بفرنسا لا تحقّقه أيّة شخصيّة من الشخصيات المعلنة.

- وإعجاب الشخصيّة المحوريّة (محمود بن أحمد) بالأميرة عائشة في الحكاية المضمنة كان، في الظاهر، من قبيل الصّدفة، عند مرورها بأحد الشوارع، لحظة انزياح ستار عن الهودج الذي كان يقلّها.

- وزواجه من ليلى الجنّيّة متنكّرة في هيئة فتاة جميلة، كان في الظاهر من قبيل الصّدفة كذلك لحرصه المتواصل على الارتباط بالأميرة السّابقة. إلا أنّ هذه الأحداث وهي تجري وفق هذا الظاهر، تسيّرها قوّة خارقة لا ردّ لمشيئتها. فالراوي الفرنسي لم يكن يتوقّع أن تحلّ ببيته شهرزاد. ومحمود لم يكن له مهرب من تزوّج الجنّيّة ليلى ولم يكن يدري البتّة أنّ هذه الجنّية هي التي تجسّدت له في هيئة الأميرة عائشة.

---

(8) توحي مغامرات الأبطال في "ألف ليلة وليلة" بأثر الأقدار في ما يبدو عارضا من أحداث :
A. Galland : Introduction aux «Mille et une Nuits» , T.I., p. 12.

تربط علاقة الاستئناف كذلك بين شخصيّات القصّة الفرنسيّة و"ألف ليلة وليلة أصنافا وعلاقات :

* فمثلما تصنّف الشخصيّات في الحكايات العربيّة صنفين كبيرين : أحدهما ظاهر محيل على الواقع اليومي والآخر خيالي مستعص على الإدراك الحسّي مختلف عن "الكائن الدّيكارتي" (9). تصنّف كذلك في الحكاية الفرنسيّة المضمّنة : فالتاجر بدر الدين أو الشخصية المحوريّة محمود بن أحمد تختلف مرجعيّته كليّا عن ليلى التي تعترف بانتمائها إلى صنف الجنّيات وراوي قصّة قوتييه الذي يحدّد ملفوظه جملة من الملامح الواقعيّة يقابل شخصيّة شهرزاد التي جاءت على "بساط سحري إلى فرنسا"، من جزيرة سمرقند وعادت إليها على هذا البساط في نفس اليوم.

إلا أنّ هذين الصّنفين، على اختلافهما، يأتلفان وفق عديد الرّوابط. ذلك، مثلا، ما حصل لليلى حين تحوّلت من جنّيّة إلى فتاة في جمال عائشة بنت الخليفة، أو ما حصل لشهرزاد عندما استنجدت بالرّاوي الفرنسي ليؤلف لها من الحكايات ما ينقذها من بطش شهريار.

وعلى غرار ما في الحكايات العربيّة كذلك، ينزع الصّنفان المذكوران إلى تجاوز علاقات الائتلاف والتّفاعل ليبلغا حدّ التماهي والالتحام :

فليلى عاشقة محمود بن أحمد فتاة إنسيّة من فصيلة الجنّيات وشهرزاد المخترقة لحدود الزّمن والمكان تخضع لهذه الحدود بخوفها من سيف شهريار واستعانتها بالراوي الفرنسي وإنشاءاته.

ومثلما لا تخرج معظم شخصيّات قصّة هذا الراوي عن السّائد منها في "حكايات ألف ليلة وليلة". فهي لا تخرج كذلك عن السّائد من علاقاتها في هذه الحكايات :

(9) A. Galland, " les Mille et une Nuits", T. I., p. 13.

- فالشخصيات عاشقة أو معشوقة مثل علاقة محمود بالأميرة عائشة أو علاقة ليلى الجنّية به.

- وهي آمرة ومأمورة على غرار علاقة أنا الراوي بخادمه، أو علاقة الخليفة بمسرور السيّاف.

- وهي كذلك متوافقة أو متنافرة : متقاربة مثل علاقة شهرزاد بأختها دنيزاد، أو علاقة محمود بصديقه عبد الله، ومتنافرة على شاكلة علاقة الخليفة بالأميرة ليلى الهاربة من القصر أو علاقتها بسيّافه مسرور.

ومن أكثر علامات استئناف المرويّ الفرنسيّ للحكايات العربيّة في مجال الشخصيّات كذلك، نزوعها فيما بين النصّين إلى التكامل والاتحاد : فأنا الراوي في قصّة قوتييه سرعان ما ينجد شهرزاد فينشئ لها حكاية يترجمها إلى العربيّة خادمه الحبشيّ، هي "الليلة الثانية بعد الألف"، ولا يقتصر ذلك الراوي على العلم بجوانب من الثقافة العربيّة والإسلاميّة فحسب وإنّما يتجاوزه إلى العمل بما يعلمه. فاحتفاظه بالقطّ نائما على ذراعه كما جاء في بعض ملفوظه، "كان اقتداء منه بالسنّة النبويّة" (ن. م، ص 213). وتواصله مع الثقافة المذكورة شمل في بعض ملفوظه كذلك عدّة علامات أخرى من بينها خاصة : خادمه الذي يلازمه في بيته. فقد استبدل هذا الخادم اسمه فرانسيسكو باسم آخر صريح الدّلالة على انتمائه الثقافي : عبد الله بن محمد - وقبل راهن اعتناقه للمسيحيّة كانت ديانته إسلاميّة. وهو مثلما يتواصل مع سيّده باللّسان الفرنسي يتواصل كذلك مع شهرزاد باللّسان العربي خصوصا عند ترجمته للحكاية الثانية بعد الألف من الفرنسية إلى العربيّة.

وعلى غرار ما تبيّن من علامات الأحداث والشخصيّات، جاءت علامات الفضاء الزّمني والمكاني مواصلة، في قصّة قوتييه، للتداخل الغالب بين الواقعي والعجيب، على مثيلاتها في الحكايات العربيّة :

فسنة 1842، زمن إنشاء هذه القصّة جاءت موافقة فيها لزمن أحداثها (ن. م، ص 218) ويشمل هذا التوافقُ العجيب مجيء شهرزاد إلى فرنسا مصحوبة بأختها دنيزاد على البساط السّحري وعودتها إلى سمرقند بنفس الطريقة - كما يشمل ذلك التوافق تحوّل الجنّيّة إلى الفتاة ليلى وتقمّصها شخصية الأميرة عائشة ورجوع أصدقاء الراوي الفرنسي إليه من بغداد حيث شاهدوا الأخت على عتبات مسجد، تعيد باكية ما كانت تقوله شهرزاد : "قُصّي علينا حكاية من تلك الحكايات الجميلة التي كنت تجيدين روايتها" (ن. م، ص 257).

عبر مختلف هذه العلامات يظهر لأول وهلة استئناف مرويّ قصّة قوتييه للعديد من سمات مرويّات الحكايات العربيّة. فتبدو العلاقة بين هذه المرويّات محكومة بالتّماثل والائتلاف.

ويمكن أن نلاحظ العلاقة نفسها في جملة أخرى من العلامات تشكّل الخطاب المخبر عن ذلك المرويّ في كل من القصّة الفرنسيّة والحكايات العربيّة. نقسّم هذه العلامات إلى مجموعتين :

ب - علامات استئناف الخطاب الرّاوي :

تشير بعض هذه العلامات في قصّة قوتييه إلى معرفة أنا الراوي "الجيّدة لشهرزاد" وحكاياتها (ن. م، ص 220). لذلك سرعان ما استأنفها بإنشاء الحكاية المضمّنة في قصّته، وسرعان ما يسّر لها ترجمتها إلى العربيّة. وهي لم تتردّد، من جهتها، في تدوينها "من اليمين إلى اليسار" وفق ما يقتضيه التدوين على "الطريقة الشرقيّة" (ن. م، ص 224).

وتشير بعض تلك العلامات الأخرى إلى إعادة إنتاج الملفوظ الفرنسي لألف ليلة وليلة وللنصّ الذي ترجمها ومثّل منطلق التعريف بها في الأوساط الأوروبيّة [10] :

(10) نقتصر في إحالات الأسماء والألفاظ على ذكر رقم صفحتها في الطبعة المعتمدة من قصّة قوتييه اجتنابا لتكرار عبارة : "نفس الصفحة".

- فجُلُّ شخصيّات هذا الملفوظ تعرف بأسماء متواترة في التراث العربي والإسلامي، مثل : عبد الله بن محمد (ص 216) "أماني (ص 219)، محمود بن أحمد (ص 224...)، عبد الملك (ص 226) السّلطان حسن (ص 229)، بدر الدين (ص 230)، عائشة (ص 231) مسرور (ص 238)، الغنيّ أبو بكر (ص 239)، ليلى (ص 243) بدر البدور (ص 255).

- وعديد المسمّيات من غير الشّخصيات تحافظ في نفس الملفوظ الفرنسي على معيّناتها في السّائد اللغوي من فصيح العربيّة أو لهجاتها. ويقتصر أنا الراوي على صياغتها بالأحرف اللاّتينيّة، مثل : البراق (ص 211) المعلقات (ص 225)، الحائك (ص 231)، عطر (ص 236)، سلام (ص 238) السّراط (ص 239)، غزل (ص 240)، حلب (ص 242)، الحوريات (ص 248)، البلبل (ص 254).

ويتجاوز حضور العربيّة في الملفوظ الفرنسي، نطاق المفردات البسيطة ليشمل كذلك بعض الأبنية والتراكيب، تجري صياغتها منقولة "كذلك بأحرف لاتينيّة على غرار عبارة "salamalec" [11] (ص 219).

ورغم ما يبدو على بعض التّعابير من ترجمة باللّغة الفرنسيّة في ذلك الملفوظ فهي تظلّ موحيّة بمألوف قالبها العربيّ.

- فالجملتان الفرنسيّتان : «Dieu est Dieu et Mahomet est son prophète » (ن. م، ص 213) لا تعدوان أن تكونا نقلا شبه حرفيّ للجملتين العربيّتين والشهادتين الإسلاميتين لا إله إلاّ الله ومحمّد رسول الله.

- ومعلن القصّ الذي يفتتح الحكاية المضمّنة il y avait une fois (ن. م، ص 224) يكاد يكتفي باختصار معلن القصّ المتداول في الأدب

(11) تنقل تلك الصيغة الفرنسية التركيب العربي المتداول : السلام عليك.

العربي والوارد في مستهلّ "ألف ليلة وليلة" : "كان فيما مضى من قديم الأزمان وسالف العصر والأوان" [12].

ولا يقف استئناف الحكايات العربية عند حدّ الإنشاء اللّغوي، اختيارات معجميّة وتركيبيّة، وإنّما يشمل كذلك مجال الإنشاء البلاغي :

ففي عديد مقاطع الوصف في الملفوظ الفرنسي، نرصد جملة من التعابير المصوّرة مذكّرة بأشكال نموذجيّة من الموروث العربي، خصوصا في "ألف ليلة وليلة". من هذه التعابير :

- ما يحيل على معان غزليّة مثل : «une bouche de grenade» (ن.، م.، ص 227) [13]

«des yeux de gazelle» (ن. م، ص 231) [14] «une figure de pleine lune » (ن. م، ص 231) [15].

- ومنها ما يحيل على معان مدحيّة نموذجيّة كذلك في الموروث العربي والإسلامي على غرار التعابير الموظّفة في تصوير خصال الشّخصية المحورية محمود بن أحمد :

"Il savait par cœur les versets du coran, et eût récité sans se tromper d'un vers, les mouallakats des fameux poètes affichés aux portes des mosquées" (ن. م، ص 225) :

(12) "ألف ليلة وليلة" ، المجلد 1، ص 5.

(13) تتردّد صور بلاغيّة مقاربة في الحكايات العربيّة قائمة على التّشبه الحسّي، مثل : "ثغر كأقحوان" (المجلّد 2، ص 424، 832...) أو "ثغر كاللؤلؤ" (ن. م.، ص 1120) أمّا المشبّه به الموظّف في العبارة الفرنسية، فيظهر ضمن تلك الحكايات في وصف التّديين : "ثدي كالرمّان" (ن. م.، ص 832) ، "ثديان كرمّانتين" (ن. م.، ص 1116).

(14) تذكر في "ألف ليلة وليلة" تعابير مماثلة : "عيون تحاكي الغزلان" (ن. م، ص 1271).

(15) تصاغ كذلك في هذه الحكايات تعابير مصوّرة تكاد تطابق التعبير الفرنسي المذكور، منها : "كأنّه البدر الطالع ليلة تمامه .. (المجلّد 2، ص 681) : "كأنّها البدر إذا بدر في ليلة أربعة عشر" (المصدر السابق، ص 745).

"كان يحفظ القرآن عن ظهر قلب ولا يخطئ في رواية بيت واحد من معلّقات فحول الشعراء المعروضة على أبواب المساجد".

ومثلما وردت تعابير نموذجية في مقاطع الوصف، وردت تعابير مماثلة في مقاطع السّرد، منها ما جاء راويا، في الحكاية الفرنسية المضمّنة، لنشاط التجّار ومسالك استثرائهم :

«D'autres auraient essayé de charger un vaisseau ou de joindre quelques châmeaux chargés d'étoffes précieuses à la caravane qui va de Bagdad à la Mecque» : (ن. م، ص 224)

"كان آخرون سيجدّون في شحن مركب بعديد البضائع، أو ضمّ بعض الإبل المحمّلة بالأقمشة النّفسية إلى إحدى القوافل المتّجهة من بغداد إلى مكّة".

وقد تقاطعت مختلف علامات الملفوظ السابقة، من قصّة قوتييه مع علامات التلفّظ، فسعت بدورها، إلى استئناف علاقات راوي الحكايات العربيّة بالمرويّ له، وذلك رغم ما بدا على هذا الطرف من اختلاف في المدوّنتين :

يضمّن الراوي الفرنسي، في قصّته حكاية مماثلة لما ألف شهريار سماعه من شهرزاد موازنا في هذه القصّة، بين المرويّ له الشرقي وبين المرويّ له في الغرب متمثّلا في الجمهور الفرنسي، فيبدو هذا الجمهور بديل شهريار في عنفه وتسلّطه : "إنّ سلطانكم شهريار يشبه إلى حدّ مدهش الجمهور عندنا، فنحن، إذا توقّفنا عن إمتاعه يوما، يقطع لنا الرأس ويتجاهلنا، لذلك فإنّ وحشيّته تضاهي وحشيّة سلطانكم" (ن. م، ص 222).

وبصرف النظر، في هذا السياق عن دلالات الموازنة السابقة فإن المرويّ له في فعل التلفّظ بتلك القصّة وحكايتها المضمّنة ليس شهرزاد ولا

ملكها شهريار وإنّما هي ذائقة الجمهور الفرنسي". فهذه الذائقة هي الباعثة، في أفق الراوي الفرنسي على استئناف الحكايات العربية وضمان تواصلها. ولولاها لما استجاب الراوي في قصّة قوتييه لطلب شهرزاد ولما صاغ الحكاية التي ألّفها على منوال ما جاء في "ألف ليلة وليلة".

ونتيجة لكلّ ما سبق تحليله من علامات، تشكّل القصّة الفرنسية باستئنافها للحكايات العربيّة فضاء لغويّا يختزل عديد سمات هذه الحكايات "ويغورّ" [16] بنيتها العامّة خصوصا منها بنية حكايتها المضمّنة. فكانت "ألف ليلة وليلة" نصّا فاعلا في القصّة الفرنسية منجبا لها ولجانب كبير من ملامحها الفنّية.

إلاّ أنّه مهما تعدّدت وتنوّعت علامات استئناف هذه القصّة لألف ليلة وليلة وإعادة إنتاجها فقد تركت في هذه الحكايات عديد آثارها وتصرّفت فيها شتّى التصرّفات، جاء بعض هذه التصرّفات صريحا وجاء بعضها الآخر ضمنيّا وموحًى به.

2 - النصّ الفرنسي متصرّفا في "الف ليلة وليلة" :

من أمثلة التصرّف الصريح ما يلاحظ في بداية القصّة : فإذا كان الحافز المعلن على القصّ في الحكايات العربيّة (أو حتّى في ترجمتها عند جالان) هو استرضاء سلطة الملك شهريار من أجل البقاء الذاتي فإنّ ذلك الحافز في القصّة الفرنسية هو استرضاء سلطة الجمهور واستجابة لانتظاراته.

وإذا كانت شهرزاد لا تكشف، في حكاياتها عن مصادرها مقتصرة على ترديد عبارة : "بلغني"، فإنّها تفعل عكس كذلك في تلك القصّة إذ

(16) نطلق "التّغوير" la mise en abyme على تقنية اختزال مختلف ملامح عمل قصصيّ أو بعضها في قصّة صغرى تربطها به علاقة تضمين وهو في بعض وجوهه نوع من التصرّف.

يعلن الراوي الفرنسي نقلها عنه حكاية من تأليفه قبل عودتها إلى شهريار.

ومن أمثلة التصرّف الضمني ما يستجلى في الخاتمة : فعلامات هذه الخاتمة في القصّة الفرنسية توحي بقتل الملك لشهرزاد إثر سماعه الحكاية التي جاءت بها من فرنسا، وتوحي خاصّة بأنّ ذائقة المتقبّل الشرقي ظلّت، على خلاف ما تظهره نهاية الحكايات العربيّة، محكومة بسلطة الملك ولا علاقة لها بذائقة الجمهور.

وفضلا عن هذين المثالين، فإنّ أكبر وجوه التصرّف في الحكاية المستأنفة "لألف ليلة وليلة" إنشاؤها باللغة الفرنسية والاختيارات التلفّظيّة المجراة في نطاقها. فهذا الإنشاء لم يكن أداة لتبليغ جملة من المرويّات وإنّما كان فضاء "لا تتوقّف فيه معرفةٌ عن تأمّل معرفة مغايرة" (17) وشكلا تلفّظيا ترتسم في أدقّ جزئياته، الذات المتلفّظة ومعيّناتها. ففي إيحاء قصّة قوتييه بقتل الملك لشهرزاد إثر نقلها لحكاية الراوي الفرنسي قراءة ذاتيّة لعدم توقّف استبداد الملك الشرقي وحدود فاعلية الإنشاء الفنّي في مواهجة هذه السلطة وتغييرها.

ويمكن استجلاء الذّات المتلفّظة من عديد المعيّنات الأخرى، مثل الصوت السّاخر من عبد الله خادم الراوي الفرنسي الذي "يبدأ كلامه بالفرنسية، ويواصله بالإيطالية ثمّ ينهيه بالتركيّة أو العربيّة خصوصا حين تحرجه المناقشات حول "زجاجات خمر بوردو" ومشروبات الجزر الرّوحيّة" (ن.م. ص 216). ومثل صورة أخرى رسمت لخادم الأميرة عائشة بنت الخليفة وقد : "قطع لسانه حتى الجذور" لكي يعجز عن البوح بما التقطه من أسرار (ن. م، ص 247).

(17) R. Barthes : "Leçon" ; seuil, 1978, p. 13.

ورغم ما في قصّة قوتييه من مظاهر التواصل بين راويها وعالم الحكايات العربيّة ورموزها، فإنّ اللغة التي بها تُصَاغُ تلك القصّة توظّف الإشارة إلى سمات الشّرقيّين للايحاء باختلافهم عن الغربيّين بل للتّصريح المباشر بهذا الاختلاف : من هذه الإشارات عبارات :

«la mode orientale» (ن، م، ص 217 - 227). «Les rêveurs orientaux» (ن. م.، ص 214). «le palais oriental» (ن، م، ص 241) «Les beaux yeux orientaux» (ص 218).

ومثلما توظّف تلك اللغةُ الإشارةَ والإيحاءَ، توظّف كذلك الإضمار في تعاملها مع حكايات شهرزاد، فالشعر العربي في قصّة قوتييه وصْفٌ غُيّبَ موصوفه فحذفت كلّ شواهده رغم كثرة المواضع التي يمكن أن يذكر فيها أو يترجم [18] ورغم المكانة المتميّزة الذي يحتلّها ذلك الشعر في الحكايات العربيّة [19].

وفضلا عمّا اشرنا إليه من استئناف قصّة قوتييه لنسق التّضمين الغالب على تركيب حكايات شهرزاد، يتّسم مبنى هذه القصّة كذلك بنسق التعدّد : ومن أهمّ وظائف هذا النّسق التحوّل باستئناف الحكايات نحو التصرّف والتّعديل : يلاحظ التعدّد في عديد المستويات من أهمّها :

تركيب الأصوات والتدوين اللغوي والفنون بمرجعيّاتها المختلفة.

* ففي مستوى الاصوات : يتردّد في القصّة الفرنسية الصّوت السّابق وخصوصا صوت الحكايات العربيّة ممثّلا بعديد العلامات الدّالة

---

(18) من تلك المواضع في قصّة قوتييه : ص 227، 230، 241، 249.

(19) في "ألف ليلة وليلة" طبعة كالكوتا، الثانية، هناك 1420 قصيدة أو مقطوعة شعريّة، منها ما ذكر مرة واحدة ومنها ما تكرّر أكثر من مرة.

E. Litmann, Alf Layla wa layla, Encyclopédie de l'Islam, N.E,T.I., p. 375.

عليه في صوت شهرزاد وحكايتها الإطاريّة ويبدو هذا الصوت، على انحساره وانحسار وظيفته في تلك القصّة بمثابة صوت الأصوات أو الصّوت المنجب لها وللحكاية المضمّنة فيها : "اللّيلة الثانية بعد الألف". فلولا هذا الصّوت لما تردّدت أصداء الأصوات الأخرى المتداخلة معه رغم تعدّد وظائفها وأشكال حضورها.

لكن هذا الصوت على أهميّته، يحضر في الغالب، عبر صوت مترجمه جالان [20] وكلا الصّوتين يتردّدان في نفس القصّة، من خلال صوت راويها الخاصّ وأصوات الشخصّيات التي يتقنّع بها في كامل خطابه، خصوصا منها صوت شهرزاد المعترضة على خاتمة ترجمة جالان، وصوت الذّات المنشئة لليلة الثانية بعد الألف بمختلف تصوّراتها.

وقد قام هذا التعدّد في الأصوات على نسق أكثر تخفّيا هو نسق التّناسل رغم ما يبدو على ترابطها من تواصل واستئناف : فالصّوت يتولّد من الصّوت وفي نطاق هذه العلاقة ينشأ الفرع من الأصل وينصرف عنه، يماثله ويختلف عنه في الآن نفسه. وهو ما يلاحظ خاصة في شخصية شهرزاد التّي يتخلّى صوتها الرّاوي في "الف ليلة وليلة" عن طبيعته النّصيّة واللّغوية ليصبح، في قصّة قوتييه، كائنا "من لحم ودم" (Slaheddine Chaouachi, 2003, t.1, p. 605)

* وفي مستوى التدوين اللغوي : تهمين على الحكاية المضمنة في قصّة قوتييه، لغة مذكّرة بتلك التّي صاغ بها جالان ترجمته لـ "ألف ليلة وليلة" [21] وفضلا عن حضور العربيّة بعديد الفاظها وتراكيبها وصورها تتردّد في هذه القصّة ألفاظ من لغات مختلفة أخرى كالتركيّة، مثل :

---

(20) ينصّ قوتييه في قصّته على ترجمة جالان وينقدها راويه من خلال ملفوظ شهرزاد وهذه العلامات تؤكد حضور صوت هذه الترجمة تحديدا في القصّة المذكورة.

(21) سبق أن ذكرنا أمثلة عديدة مجسّمة لحضور اللغة العربيّة في القصّة الفرنسية.

«Bazar» (ن. م، ص 226) و «chiaou» (ن. م، ص 226) و «Zebek» (ن. م، ص 226) و «Giaours» (ن. م. ص 232)، والفارسيّة مثل : «Schéhariar» و «Schéhérazade» (ن. م. ص 220)، و «Ghul» (ص 225)، و «Sérail».

والاسبانيّة التي جاءت في صياغة حوار أنا الراوي الفرنسي مع خادمه فرانسيسكو (ن. م، ص 238).

يغلّب التقاطع بين مختلف هذه الاختيارات المعجميّة، في قصّة قوتييه، مظهر التعدّد اللغوي ويساهم هذا التقاطع في تحوّل استئناف الحكايات العربيّة إلى صورة من صور التصرّف في إنشائها يؤكّده مستوى التعدّد الفنّي.

* ففي هذا المستوى : يلاحظ أكثر من جنس قصصي في تشكيل النصّ الفرنسي كما تُوظّف فنون عدّة في إنشائه الأدبي :

فعن تداخل الأجناس : يضمّن في ذلك النصّ جنس الحكاية كما تحدّدت مقوّماتها في : "ألف ليلة وليلة"، وفي نطاق هذا التّضمين تُوسّع آفاق العجيب في حكايات قوتييه [22] وتنوّع مصادرها. من علامات هذا التوسيع والتّنويع أنّ الحكايات العربيّة عن الجان مثلا كانت تحوي الكثير من الإضافات مقارنة بمثيلاتها من القصّ في الثقافة الأوروبيّة : فـ"الجنّ، في هذا القصّ "أكثر تعقّلا وأقلّ تحرّكا من عفاريت الشرق، فهم لا يعرفون بلادا غير بلادهم، وعندما يتدخّلون في حياة البشر يتصرّفون بعقليّة "ديكارتيّة" كان القرن الثامن عشر قد بدأ يضجّ منها، خاصّة بعد جوّ

(22) من أبرز خصائص القصّ عند قوتييه ميله إلى التّعجيب في عديد أعماله، ومن هذه الأعمال : جلّ أقاصيص مجموعة : "الليلة الثانية بعد الألف" مثل : الميّتة العاشقة" (T. Gautier, 1993, p. 97-152) و"أونوفريوس" Onuphrius (ن، م، ص 23 - 96). وأقاصيص مجموعة "حكايات عجيبة" ، Récits fantastiques ،مثل "ممثلان لدور واحد" (T. Gautier, 1993, p. 157-167) و"التحوّل" (ن، م، ص 233 - 338).

التزمت المطبق المقبض الذي ساد في أواخر حكم "لويس الرابع عشر" (1643 - 1715)[23].

وعن تعدّد الفنون : تكثر في قصّة قوتييه العلامات المشيرة إلى فنّ الرّسم وأصحابه من الفرنسيّين خصوصا ما جاء منه في الظاهر متواصلا مع الثقافة العربيّة. من أمثلة هذا الفنّ :

- لوحة : « la Madeleine du désert » للفنّان الفرنسيّ Roqueplan (1802-1855) (ن. م، ص 214).

- ولوحة : « La Place de l'Esbekieh au Caire » للرسّام الفرنسي كذلك : Prosper Marilhat (1811-1847) (ن. م، ص 224).

وتتعدّد، في تلك القصّة، كذلك العلامات المشيرة إلى عالم الشعر والشعراء. ففضلا عن انتماء الراوي والشّخصية المحوريّة في الحكاية المضمّنة إلى هذا العالم وشغفهما به اللامحدود، تتّسع دائرة المنتسبين إليه من ثقافات مختلفة فيستقدم :

الشاعر اللاتيني Persius (34، 62) (ن. م، ص 223).

والشاعران الفارسيّان : السّعدي (1200 - 1291) (ن. م، ص 240)

والفردوسي (940 - 1020) (ن. م، ص 250).

ورغم إمكانية الكشف عن نسق التعدّد في "ألف ليلة وليلة" كذلك إذ يتقاطع فيها القصّ مع الشعر والواقعي مع العجيب وتتداخل عديد الأشكال

(23) هيام أبو الحسين : "شهرزاد وتطوّر الرواية الفرنسية" من الكلاسيكية إلى الرمزيّة، مجلّة "فصول"، مجلّد 13، ع، 2، صيف 1994، ص 268.

والأجناس [24]، فإنّ هذا النسق يشكّل بدوره مجال اختلاف بين النصّين العربي والفرنسي. تُبرز هذا المجالَ مكوّناتُ التعدّد وعلاقاتها إذ يتكثّف في النصّ الأول استحضار المراجع الغربيّة خصوصا ما يتّصل منها بالفنون مقابل تقليص المراجع الشرقيّة بل تغييبها مثلما جرى للأشعار العربية. بموجب هيمنة المراجع السابقة عليها.

ويدعم هذا الاختلاف اتّجاه القصّة الفرنسيّة نحو تجاوز استئناف الحكايات العربيّة والتصرّف فيها أو تحويلها نحو توظيف هذه العلاقات، في إنشاء عمل فنّي مغاير.

3 - نصّ قوتييه ينشئ الحكايات العربيّة من جديد

عند الربط بين مختلف العلاقات المرصودة بين قصّة قوتييه والحكايات العربيّة وترجمة جالان لها، استئنافا وتصرّفا وتحويلا، نتبيّن :

* أنّ هذه القصّة تتواصل معها بقدر ما تنفصل عنها، بل إنّها تنفصل عنها في ذات الوقت الذي تستأنفها. لذلك تعدّ، في اعتبارنا، "مثالا" للإنشاء الأدبي عموما وللإنشاء القصصي على وجه التحديد. فهذا الإنشاء لا يشكّله نصّ معزول أو ثقافة منغلقة على ذاتها، وإنّما يصاغ في مجال اعتراك وتفاعل متنوّع المظاهر والعلاقات بين المشترك والسّائد من عديد النصوص والثقافات [25]. وما يميّز ذلك الإنشاء من أوجه فرادة وخصوصيّة ليس وليدَ إبداع من لا شيء أو قطع للصّلة بذلك المشترك والسّائد أو تهميشه، بل هو وليدُ استئنافه والتصرّف فيه. لذلك كان نصّ القصّة المدروسة واحدا متعدّدا، وكان فيه الاستئناف والتصرّف تجديد إنشاء.

---

(24) عبد الله تاج : "مصادر "ألف ليلة وليلة"، (أطروحة دكتورا، بإشراف الأستاذ محمود طرشونة، (مرقونة)، 2003، ج 1، "قضيّة الأجناس الأدبيّة في "ألف ليلة وليلة" : محاولة تصنيفيّة، ص 161 - 168.

(25) T. Todorov, "le croisement des cultures", communications" , n° 43, 1986, p. 16.

من أوجه هذا التجديد ما تعلّق بالضمائر ووظائفها : فأنا الرّاوي، في القصّة الفرنسيّة، ينطلق منفصلا عن أنا شهرزاد، ثمّ يتقمّصُهُ في تضمينه لحكاية محمود بن أحمد. وفي النّهاية يعود إلى الانفصال عنه من جديد. ولكنّ الرّاوي، وهو يفعل ذلك، يصبح أنا متعدّدا في مظاهر الإنشاء. فهو، في البداية، راو وشاعر قصّاص، وعند استجابته لطلب شهرزاد، وخصوصا عند تدوينها ما ألّفه لها يقوم بانتحال دورها فيصبح منشئ حكايات ويحوّلها من ضمير غريب عنه إلى ضمير معيد لإنتاجه.

ومن أوجه ذلك التّجديد أيضا الأهمية الكبرى التّي يوليها قوتييه، في قصّته، للوظيفة الشّعريّة (S. Chaouachi, 2003, T.2, p. 617) ففي هذه القصّة :

- يشتدّ تداخل الأزمنة، بشريّة وسحريّة، وتتسارع وتيرة تقلّب الأمكنة جامعة بين عديد المفارقات فتنشئ "شرقا واقعيّا مثاليّا، وعذبا متوحّشا، ومحبّا حاقدا، اختار، في نطاقه قوتييه أن ينزّل أحداث حكايته" (م.س.، ص 624). والأوضاع، في هذه الفضاءات، تخترق المتداول والمألوف من الضّوابط والعلاقات. ومن ذلك، على سبيل المثال : الوضع الذي جمع، صدفة، شخصيّة محمود بن أحمد، في أعلى سطوح بيته، آخر الليل، بإحدى الجنّيات، ماثلة في صورة "فتاة جميلة في الخامسة عشرة من عمرها (ت. قوتييه، 1993، ص 237)، ومختلف الملابسات التي حفّت بهذا اللقاء الخرافي.

- ويتكثّف رسم أنا الرّاوي بالكلمات للوحات تجسّم تلك الأوضاع ومتغيّر موصوفاتها [26]. ونتيجة لتكاثر هذه اللّوحات وتضخّمها تتخلّى

---

(26) من هذه الرسوم في قصّة قوتييه :

- صورة شهرزاد عند قدومها إلى بيت الرّاوي الفرنسي (ص ص 217 - 218)
- صورة الأميرة عائشة وقت مرور موكبها بالشارع (ص 227)
- صورة لأماكن مختلفة من مدينة القاهرة ليلا (ص ص 232 - 233)
- صورة الجنّية الماثلة في هيئة فتاة (ص 237)
- صورة لفضاءات قصر الأميرة عائشة والمسالك المؤدية إليه (ص ص 247 - 248).

مختلف الشّخصيات وغيرها من مقومّات القصّ عن دور "البطولة" لينهض بهذا الدّور، النصّ ذاته (S. Chaouachi, 2003, t.2, p. 616) فيصبح فضاءا استعاريّا يندرج، بموجبه، هذا النصّ في "مملكة الخيال واللازمن" (Marc EiGeldinger, 1987, p. 96).

- ويردّ إليه الشّعر : فتترابط، في خطابه، الأساليب الموقّعة وطرائقها، مثل :

* "المحارفة" : القائمة على ترديد أصوات متجانسة في نفس الوحدة : une veste de velours vert surchargée d'ornements serrait sa taille d'abeille، (ت قوتييه، 1993، ص ص 217 - 218)[27].

* والتسجيع المتمثّل في التّجانس الصّوتي بين نهاية مقاطع بعض العبارات والتراكيب : "cela n'est pas vrai, il est affamé des contes... que jamais et sa curiosité seule peut faire contre-poids à sa cruauté" (م.س.، ص 222)[28].

وتتكثّف التّعابير المصوّرة موحية بالدّلالة بدلا من التّصريح بها على غرار :

* الكناية : «Vous trouverez toujours mon épaule pour appuyer votre coude et ma chevelure pour essuyer la poudre de vos sandales» (ن.م.، ص 239). "ستجد، دوما، كتفي يشدّ مرفقك وشعري يزيح غبار نعليك"[29].

(27) نعني بالمحارفة تشاكل الحروف (allitération).

(28) التسجيع في المثال المذكور ضرب من تصاوت الحركات (assonance).

(29) نرجّح أنّ صورة قوتييه، رغم خصوصيّة تركيبها، تحاول التواصل مع المرجعيّة العربيّة في مستوى المخيال.

* والتّشبيه الاستعاري : «j'avais arrêté la pendule pour ne pas entendre le tic-tac du balancier, ce battement de pouls de l'éternité» (ن.م.، ص ص 214 - 215).

* "لقد أوقفت السّاعة الحائطيّة لكي لا أسمع دقّات الرّقّاص، دقّات نبض الأبديّة" وتهيمن بنية الشّعر الدّائريّة على كامل قصّة قوتييه [30] وإذا كان انتظام الحكايات العربيّة مؤالفا بين الخطيّة والتّضمين ففي تلك القصّة عوْدٌ على بدء يمثّله إنهاؤها بقتل شهريار لزوجته شهرزاد. وبهذه النّهاية يُرجع هذا الملك إلى معتاد فتكه بكل من يتزوّج من النّساء، ويفشل فعل القصّ في وضع حدّ لهذا الفتك، بينما تمكّن من تحقيقه في "الف ليلة وليلة".

وليؤكد أنا قوتييه تجديد إنشائه للحكاية العربيّة ومغايرته لها، ينهي قصّته موحيا بعدم إعجاب الملك بالحكاية الفرنسيّة فيقتل شهرزاد بعد "ألف ليلة وليلة". وقد سبق أن مهدّ لهذا الإيحاء بالإشارة إلى اختلاف علاقة المنشئ بالمتقبّل في الشرق عمّا هي في الغرب. فشهرزاد تراعي في حكاياتها انتظارات الملك، بينما هو يراعي في تأليفه ذائقة الجمهور.

* ونتبيّن كذلك أنّ الحكايات العربيّة رغم تراوح علاقتها بقصّة قوتييه بين المواصلة والتصرّف وإعادة الإنشاء، تظلّ وجْهاً بارزًا في وجوه فعل النصّ والثقافة العربيّين في غيرهما من النّصوص والثقافات، وتحديدا في النّص والثقافة العربيّين كما حاول هذا البحث توضيحه، وتنتصب بحقّ

(30) تدرس علامات الوظيفة الشعرية وهيمنتها على قصّة ت.قوتييه "الليلة الثانية بعد الألف" بمزيد من التّوسّع والدقّة" وموصولة بغيرها من اعمال هذا المؤلف وتجربته الفنّية في أطروحة صلاح الدّين الشواشي :
les sensaions orientales et le Merveilleux chez T. Gautier, 2003, T.1 et 2. (بحث مرقون)
خصوصا في الصفحات 600 - 630 حيث يجري تحليل القصّة المذكورة.

"نصّ نصوص وأصل أصول" [31] وسم تلك القصّة بجملة لا يستهان بها من عديد سماته، صاغت هذه السمات، في الغالب، أساليب المعارضة [32] وهيمنتها على وجوه تعامل النصّ الفرنسيّ مع النصّ العربيّ.

فالنصّ الأوّل، وهو يعارض النصّ الثّاني، يجدّد إنشاءه لا محالة، ولكنّه، وهو ينجز ذلك، يشتقّ نموذجه الإنشائي من نموذج الحكايات وسُنن تأليفها. فهو ينتهج في هذا الاشتقاق ثلاث طرائق تؤكد، على اختلافها، فاعليّة النصّ العربيّ وسلطته على النصّ الفرنسيّ :

طريقة مشاكلة : تمثّلها عديد العلاقات المدروسة في استئناف قصّة قوتييه للحكايات العربيّة، من ضمنها علاقة شهرزاد بأختها دنيزاد، أو فضاء قصر الخليفة وعلاقاته في كلّ من النصّين وطريقة تحويل : تشمل راوي القصّة الفرنسيّة وقد صار معيدا لإنتاج "ألف ليلة وليلة" بعد أن كان واحدا من متلقّيها والعارفين بمُلابساتها، وتشمل شهرزاد متحوّلة من راوية مضمّنة في حكاياتها إلى شخصيّة خارجة عنها يقتصر دورها على تدوين ما ألّفه راوي قوتييه قصد نقله إلى شهريار.

وطريقة مقابلة : نُقضت بها خاتمة الحكايات خاصّة : فعوضا عن النهاية السّعيدة التّي أدركتها علاقة شهرزاد بشهريار في الليلة الواحدة بعد الألف، يستمرّ خوفها على حياتها من سيفه ويتواصل عنفه الدّموي

(31) حمّادي صمّود : "رأي في مسألة التأثّر والتأثير"، المجلة العربيّة للثقافة، ص 17.

(32) يعتبر سمير المرزوقي المعارضة أسلوبا مهيمنا على إنشاء قصّة قوتييه فـ : "الليلة الثانية بعد الألف... هي أحسن مثال على استعمال أديب فرنسي للمعارضة لإبداء تأثّره بأثر عربيّ هو الأثر الذي كان له أقوى مفعول في الأدب الغربي. وتبدو نيّة المعارضة في جميع خصائص هذه القصّة ومراحلها" : تأثّر الآداب الغربيّة بالأدب العربي والثقافة العربيّة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (الأدب الفرنسي عيّنة)، المجلّة العربيّة للثقافة، ص 115.

فيقتلها رغم تحوّلها من الشرق إلى الغرب بحثا، لدى الراوي الفرنسي، عمّا تسلّيه به : "الحكاية الثانية بعد الألف".

وتدعونا مختلف هذه النتائج، لاحقا، إلى ضرورة النظر في مسألة أخرى يهيء لدراستها ما حاولنا رصده في المستويات الثلاثة السابقة. فنتدبّر مدى تعبير العلاقات المرصودة بين نصّي قوتييه وحكايات "ألف ليلة وليلة" عن التفاعل بين الذوات في انتمائها إلى ثقافات مختلفة، وعن مظاهر التفاعل الغالبة على هذا التعبير في سياق التقاطع بين الثقافتين العربية والفرنسيّة على وجه التحديد، ونستشرف درس محور العبور الذّاتي من خلال محور العبور الثقافي.

قائمة مصادر البحث ومراجعه

مصادر :

- "ألف ليلة وليلة"، دار العودة، بيروت، مجلّد ا و اا، (د. ت)

- Théophile Gautier : «la Mille et Deuxième Nuit» post face et notes de Gérard Georges le maire, l'école des lettres, Seuil, Paris, 1993.

مراجع بالعربيّة :

- أبو الحسين (هيام) : شهرزاد وتطوّر الرواية الفرنسية، من الكلاسيكيّة على الرمزيّة، مجلة "فصول"، مجلّد 13، ع 2، صيف 1993، ج 3، ص 266 - 276.

- تاج (عبد الله) : "مصادر ألف ليلة وليلة"، أطروحة دكتورا بإشراف الأستاذ محمود طرشونة، (مرقونة)، 2003.

- صمّود (حمادي) : "رأي في مسألة التأثّر والتأثير"، المجلة العربيّة للثقافة، مارس - سبتمبر - السنة 20، العدد 40، 2001، ص 11 - 22.

- فاندرش (هارتموت) : "ألف ليلة وليلة"، الليالي العربيّة، معين المخيّلة ومصدر الصيغ الشّائعة الأوروبيّة عن الشرق الأوسط، المرجع السابق، ص 201 - 212.

- المرزوقي (سمير) : "تأثّر الآداب الغربيّة بالأدب العربي والثقافة العربيّة في أواخر التاسع عشر وبداية القرن العشرين (الأدب الفرنسي عيّنة) (ن. م.، ص 101 - 121).

مراجع بالفرنسية :

- Barthes (Roland): «leçon», seuil, 1978.

- Chaouachi (Slaheddine) : «Les sensations orientales et le Merveilleux chez Théophile Gautier», thèse de doctorat d'état, 2 tomes, Faculté des Lettres de la Manouba, 2003 - 2004.

- EiGeldinger (Marc) : Mythologie de l'intertextualité», éditions Slaktine, Genève, 1987.

- Gautier (Théophile) : Récits fantastiques» , Booking International, Paris, 1993.

- Galland (Antoine) : «les Mille et une Nuits», T.I, II, III, introduction par Jean Gaulmier, G. F, Flammarion , Paris, 1965.

- Litmann ( ) : (Alf Layla wa-layla», Encyclopédie de l'Islam, Nouvelle édition, T.I, Paris, p. 369 - 375.

- Todorov (Tzvetan) : «le croisement des cultures», «communications» n° 43, Seuil, 1986, p. 5 - 24.

- Van den Bogaert (Geneviève) : préface du roman de Théophile Gautier : «le roman de la momie», Garnier - Flammarion, Paris, 1966, p. 10 - 23.

محمد رشيد ثابت

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة

حوليات الجامعة التونسية - عدد 50/2006 ص ص 291-331

إليـــاس أبـــو شبكـــة والأدب الفرنسيّ

دراسة في ضوء الأدب المقارن

بقلم : **فوزية الصفّار الزّاوق**
المعهد العالي للّغات - تونس

مَعْلُومٌ أنّ **إلياس أبو شبكة** شاعر لبنانيّ له دواوينُ كثيرةٌ، وكاتبٌ له مؤلفاتٌ مُتنوّعةٌ ومُترجماتٌ مُختلفةٌ. عاش في النّصف الأوّل من القرن العشرين من سَنَةِ ألفٍ وتسْعمائةٍ وثلاثٍ إلى سَنَةِ ألفٍ وتسْعمائةٍ وسَبْعٍ وأربَعِينَ (1903-1947). نَعْلَم أنّ إلياس أبو شبكة أوْصَى بألاّ يعْبث أحَدٌ باسْمِهِ فيُخضعه للعوامل النّحويّة رفْعًا ونَصْبًا وجرّا [1].

ليس إلياس **إلياس أبو شبكة من أدباء المهجر**، ولكنّه وُلِدَ صدْفةً في مدينة **بُرّوفيدانس** (Providence) حيث كان أبَوَاهُ يَقُومَان برِحْلة سياحيّة **بالولايات المتّحدة الأمريكيّة**.

وليس هو من أعضاء **الرّابطة القلميّة** وإنْ كان عاش في زمانها، ووُلد في مَكَانِ نَشْأتها، إذْ بَلَغَ سنّ **السّابعَةَ عَشْرَةَ** عامَ تَكَوِنها سنة ألفٍ وتسْعِمائَةٍ وعشْرِين (1920).

وقد بَلَغَ **إلياس أبو شبكة** سِنّ **الثّامنة والعشرين**، عندما تُوفّي **جُبْرَان** في سنّ **الثّامنة والأربعين**، سنة 1931 ؛ وكان

(1) انظر فصل جورج غريّب شاعرُ الحبّ ضمن كتاب جماعيّ عنوانه : إلياس أبو شبكة دراسات وذكريات، ط. 1، دار المكشوف بيروت، 1948 ص 103.

ميخائيل نعيمة (1889-1988) وطه حسين (1889-1973) في سنّ الثّانية والأربعين من العُمُرِ، وكان أبو القاسم الشّابي (1909-1934) يومئذ، في سنّ الثّانية، العشرين.

نَسْتخلص من هذه التّواريخ أنّ **إلياس أبو شبكة** يَصْغَرُ **جُبْران** بعِشْرينَ سَنَةً ويَصْغَرُ **ميخائيل نعيمة وطه حسين** بأرْبعَ عَشْرَةَ سَنَةً ويكبر الشّابي بستّ سنوات.

إنّه نصْفُ قرْنٍ من أهمّ عُهودِ الأدب العربيّ الحديث : نشأت خِلاَلَهُ الحركَات التّحديثيّة في البلاد العربيّة وفي المَهْجَرِ الأمريكيّ. ولا يَغيبُ عن دارس هذا العَهْدِ الذي ذكرنا أنْ يُدرِكَ أنّ **الآدابَ الغرْبيّة** قد أخذتْ **تَنْسَرِبُ في الأدب العربيّ مُؤثّرة فيه** حتّى أصْبحَتْ من أهمِّ دوافِعِ «**تَحْديثه**»، وذلك بإقْبَال عددٍ من المُثَقّفين العرب، في المَشْرِقِ والمغرب، على إتْقَانِ لُغَةٍ أوْ لُغَات أجنبيّةٍ، وعلى دَرْسِ الآداب الأوروبيّة، مُتَأثّرين بها تَأثُّرًا رشيدًا. وليس من غريب الصُّدَفِ أنْ تُزْهِرَ، في هذا العَهْد، **التّرجَمَةُ الأدبيّةُ** من اللّغاتِ الأجنبيّة إلى اللّغة العربيّة في **بلاد الشّام**، نعني **سُوريَا ولبنان**، وكذلك في **مصر** وفي **تونس** وفي سائر **البلاد العربيّة**.

كانت أصْدَاءُ هذه **الحركاتِ التّحديثيّة**، هنا وهنالك، تَلْتَقي **بالأدب العربيّ**، فَتُغيّر **مفهومَ الإبداع في المنظوم منه والمنثور**، كما تُغيّرُ **مفهوم النّظريّات النّقديّة فيه والمذاهب الأدبيّة**. لقد أنْشَأتْ هذه **المؤثراتُ** مُسَاجَلاتٍ أدبيّة وفكريّة ومعاركَ تنظيريّة بين القديم والحديث، كما كانوا يَقولُونَ.

وما هي إلاّ أنْ أقبَلَ **الأدَبَاءُ** بَعْضُهُمْ على بَعْضٍ يتساءلُون : ما الأدبُ ؟ وما الشّعرُ ؟ وما النّقد ؟ وكيف تَنْهَضُ ثَقَافَةٌ عربيّةٌ جديدةٌ تُنْعِشُهَا المفاهيم الغربيّةُ دُون أن تَسْتَعْبِدَهَا ؟ وكأنّهُم اتّفقوا، في آخر

المطاف. على ألاّ يطمئنّوا إلى التّقليد المطلق للمفاهيم الأجنبيّة ولا إلى رفضها رفضًا مطلقًا، فنادوا **بالاستفادة منها استفادة مستنيرة**.

ليس لنا أن نوغل في تحليل هذه المعاني، وغرضنا أن نقف عند **علَم واحد، من أعلام أدباء هذه الفترة**، منسيّ في غالب الأحيان، أو لعلّه مجهول لدى عدد من الباحثين : هو على كلّ حال رائد كأنّه «مغبون» وبه نعني **إلياس أبو شبكة**.

* * *

نحن لا نعرف عنه بحثًا أكاديميًا معمّقًا أحاط إحاطة علميّة بدرس **كلّ مؤلّفاته**، شعرًا ونثرًا وترجمة، لضبط منزلته الأدبيّة في الإبداع والنّقد، ومنزلته في التّرجمة من الفرنسيّة إلى العربيّة [2]. إنّ

(2) إلاّ أنّه علينا أن نذكر، في إيجاز يقتضيه موضوع مقالنا هذا، ثلاث دراسات مفردة (monographies)، متفاوتة القيمة تنزع كلّ واحدة منها إلى نهج أكاديمي نذكرها تباعًا :

1 - رزوق فرج رزوق، إلياس أبو شبكة وشعره، (شهادة الماجستير في الأدب العربي، الجامعة الأمريكيّة، بيروت 1955)، صدر في طبعة أولى سنة 1956 عن دار الكتاب اللّبناني، وفي طبعة ثانية 1970. وموضوعه حسب عبارة مؤلّفه «نظر إلى شعر أبو شبكة على ضوء الرّومانسيّة الغربيّة». لا يعدم قارئ هذا الكتاب الظّفر بمعلومات توثيقيّة، إلاّ أنّ الصّيغة التّمجيديّة هي الطّاغية، ودراسة ما حول النّص لا النّص ذاته هي المهيمنة وهذا ما ينقص من قيمته العلميّة.

2 - نازك سابايارد، إلياس أبو شبكة قلبٌ سال شعرًا، بيروت 1969. عرّفت المؤلّفة موضوع دراستها بأنّها بحثٌ في علاقة أبو شبكة بالحركة الرّومنطقيّة في فرنسا في ضوء تكوينه الدّيني وتأثّره بالتّوراة. ولعلّ ما يسيء إلى هذا الكتاب النّزعة الانطباعيّة الارتساميّة التي اعتمدتها المؤلّفة فيه.

* ولا نرى بأسًا بذكر فصل باللّغة الفرنسيّة قد يضيء وجهتنا في شيء من الغرض الذي يعنينا

- André Miquel : Réflexions sur la structure à propos d'Ilyas Abu Sabaka in Bulletin d'Etudes Orientales. T. XXV, 1972, pp : 265 - 274.

في هذا الفصل يحلّل الباحث تسعة أبيات من قصيدة الحلم الجميل (ديوان إلى الأبد) مستخرجًا السّجلاّت الشّعريّة وناظرا في انتظامها خلال شكل النصّ، وذلك طلبا لحقيقة الإبداع الشّعري عند أبو شبكة.

3 - عمر الجمني، الأدب والفكر عند إلياس أبو شبكة، دراسة من خلال كتاب روابط الفكر والرّوح بين العرب والفرنجة ومقدّمة ديوان أفاعي الفردوس (شهادة الكفاءة في البحث بإشراف منجي الشّملي)، الجامعة التّونسيّة، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، 1981 - 1982، (نصّ مرقون بمكتبة الكلّية). لقد وقف الباحث في هذه الدّراسة على استخلاص آراء أبو شبكة في الشّعر أوّلا وعلى موقفه من فرنسا الثّقافيّة وخاصّة على حركة الرّومنطيقيّة فيها. ولعلّها أوّل دراسة علميّة عن مظهر من مظاهر الفكر والنّقد والشّعر عند إلياس أبو شبكة.

كلّ ما لدينا من كُتُبٍ أو مَقَالاتٍ، تناولَتْه بالدّرس حسب علمنا الآن، مضمونُها تعريفٌ عامٌّ بسيرتِه، وذكريَاتٌ شخصيّةٌ عَنْهُ، ومشاعِرُ عبّر عنها أصدقاؤهُ في مُنَاسَبَاتٍ عِدّةٍ، تَخْلِيدًا لذِكْراهُ على مرّ السّنين. إنّنا لا نُنْكِرُ ما لهذه الكتب وما للمقالات المنشورة عنه من قِيمَةٍ : فهي توثيقٌ مفيدٌ لِمَنْ يُحْسِنُ تَوْظيفَهَا للدّراسةِ العلميّةِ.

* * *

أمّا البحث الذي نطمع في القيامِ به فهو **إلياس أبو شبكة في علاقته بالأدب الفرنسيّ**. واضِحٌ أنّه **موضوع مُتّصلٌ بمظهرٍ واحدٍ من نتاجِه الفكريّ** ولا **يَنفتح** لدراسةٍ شاملَةٍ عن شعرِه ونثرِهِ أو نَقْدِهِ. أمّا ما يَهُمُّنَا في بحثنا فهو أوّلاً تَحَسُّس **المسالك** التي قادتْ **إلياس أبو شبكة إلى الأدب الفِرنسيّ**، ثمّ **التّعريف بأهمّ المضامين** التي استهوتّه منه، وأخيرًا **المواقف التي عبّر عنها إزاءهُ**. ويَعْنينا في هذا البحث أيضًا مُحَاوَلَةُ **الجواب** عن **سؤال** لا مناص لنا من إلقائه وهو : إلى أيّ مدًى تأثّر الأدب العربيّ الحديث، في بعض مظاهره، بالأدب الفرنسيّ، **بواسطة إلياس أبو شبكة ؟**

إنّه سؤالٌ كثيفُ المعنى صُغْنَاهُ في ضوء منهجيّة الأدب المقاون، منهجيّةٍ عبّرت عنها رائدة هذا العِلْم الجديد السيّدة **دي ستال** Mme de Staël (1766-1817)؛ قالت في كتابها الذي عُنوانه **عن ألمانيا** (De l'Allemagne) الصّادر في بدايات القرن التّاسع عشر (1814) : «إنّ الأمَمَ يَنْبَغي أن تستهْدِيَ كُلَّ وَاحِدَةٍ منها بالأخرى؛ ومن الخطإ الفاحش أن تبتعدَ أمّةٌ من مصدر ضوءٍ يُمْكِنُ أن تستعيرَهُ. إنّ هناك أشياء شديدة الخُصُوصيّة يفترقُ بها كلُّ شَعْبٍ عن الآخر : المناخ، الإطارُ الطّبيعيّ، اللّغةُ، نُظُم الحكم، ثُمّ على نحوٍ خاصٍّ حركة التّاريخ الخاصّة بكلّ شعبٍ، والتّي تُسْهِم أكثَرَ من غيرها في إعطاء

خصوصيّته. وليس هناك إنسانٌ، أيّا كان نصيبُهُ من العبقريّة، يستطيعُ أن يَحدِسَ بما يعتمل ويتطوّر تطوّرًا طبيعيّا داخل روح الانسان الذي يعيشُ على أرضٍ أخرى ويتنفّس هواءً آخر؛ وإذن فإنّه **يُوجد في كلّ أمّةٍ طائفةٌ يمكنُ أن تتأثّر بالثّقافة الأجنبيّة، وقانون الفكرِ يقضي بأنّ الذي يأخذُ هو الذي تزدادُ ثروتُه**[3]. ما هي المسالكُ التي قادت إلياس أبو شبكة إلى الأدب الفرنسيّ ؟

* * *

تعلّمه اللّغةَ الفرنسيّة ومدى تأثّره بمظاهر من الأدبِ الفرنسيّ

أ ـ من مدرسة الرّاهبات إلى معهد عينطورة

تلقّى إلياس أبو شبكة مبادئ اللّغة العربيّة واللّغةِ الفرنسيّة في **مدرسة الرّاهباتِ** في بلدة **الزّوق بلبنان**. ثمّ انتسبَ إلى **معهد**

(3) انظر : Mme de STEL, De L'ALLEMAGNE, L. II, ch xxx 5

لقد أحرق هذا الكتاب في المطبعة سنة 1810 بأمر من نابليون ولم يصدر أوّل مرّة إلاّ سنة 1813 في لندن وسنة 1814 في باريس. وهذا الكتاب يتضمّن 4 أجزاء (أو أربعة كُتُبٍ حسب تعبير المؤلّفة)؛ والجزء الثّاني منه يؤسّس النّقد الرّومنطيقيّ. ووصفه لانسون (G. Lanson) بأنّه «كتابٌ رائعٌ متينٌ»؛ لأنّه يدلّ على التّعاون الفكريّ بين الأمم. ثم يُثبت في كتابه «تاريخ الأدب الفرنسيّ» (Histoire de la littérature française, 12e édition 1970, p 885 النصّ الفرنسيّ الذي أوردناه مُتَرْجمًا إلى اللّغة العربيّة وذلك من قول المؤلّفة : «Les nations doivent se servir de guide les unes aux autres» إلى قولها : «car l'hospitalité, dans ce gentre, fait la fortune de celui qui la reçoit»

أمّا التّرجمة العربية التي أوردناها هُنا فهي لأحمد درويش، من كتابه، الأدب المقارن، النّظريّة والتّطبيق، ط. 2، القاهرة، دار الثّقافة العربيّة، 1992، ص 16.

عَـيْنَطـورة (4) بداية من السّنَة 1911-1912، وهو مَـعْـهَـدٌ كان يُـولِـي عِنايَـة خـاصّـةً لتـدريس اللّغـةِ الفِـرنسـيّـةِ وأدَبِهَـا. من هـذا المعهـد أخـذتِ اللّغـةُ الفِـرنسيّـة تنتشِـرُ في سوريا ولبنان وبذلك خَلَفَتِ اللُّغةَ الإيطاليّةَ التي كانـت شائعـةً إلى جانب اللّغـة العربيّـة. ونـال هذا المعهـدُ سنةَ 1936 «الجائـزة الكبـرى» للّغة الفِـرنسيّـة، منحتْها إيّاه الأكـادميّة الفـرنسيّـة. قضى أبو شبكة ثَلاَثَ سَنَوات في **مـعـهـد عـيْنَطُورَة** حـتّى قيام الحـربِ العـالميّة الأولى؛ وبعـد انتهـائهـا اسْـتأنَـفَ دُروسَـهُ بمدرسَـةِ الإخـوة المَرْيَـميّيّنْ في مـدينة جُونيَه (5)؛ ولم يَقْضِ فيها سِوَى سَنَةٍ واحِدَةٍ، وذلك لـتمرُّدِهِ على أساتذته واستخـفافِهِ بسَمَـاعِ القُدّاس اليَوْميّ (6)؛ ثمّ نجدُهُ ثانيةً في معهـد عيْنَطُورَة لِيَقْضِـي فيهـا سنَتَيْـن مَـدْرَسيتَيْنِ، سنة 1920 - 1921، وسنة 1922 - 1921. لقـد بقـي إليـاس أبو شـبكة وفـيّـا **لمعـهـد عَـيْنَطُورة** فَـخُـورًا بالانتسـاب إليه (7) مذكُورًا من بين المُتَخَرّجين النّابهينَ فيه» (8).

ب - أبو شبكة وتعلّمه اللّغة العربيّة وأدبهَا

واضحٌ أنّ إلياس أبو شبكة لم يَبْلُغ مـرحلة «الدّراسة العـاليـة» كما يُقـال، ولكنّ المدّة التي قـضاها في مـدرسـة الرّاهبات ثمّ في مـعـهـد عـيْنَطُورة دفعَته إلى الإقبال على الأدب العربيّ حتّى جَـعَلَتْهُ يَهَبُ لَهُ الحظّ الأوفرَ من عِنَايته.

---

(4) عَـيْنَطُورة أو عين طورة قـريةٌ في لبنان (مَنطِقـةُ كَسْـرُوان)، وفـيـهـا تقـوم مـدرسـةٌ للآباء اللّعازريّين.

(5) مـدينةٌ في شـمال بيروت (مَنطِقَةُ كَسْرُوَان). وهي الآن مـرفـأ سيـاحيٌّ ومرفـأ حـربيٌّ وفـيهـا تقوم معاهد أخرى.

(6) عبد الله لَحود، مجلّة الشّعلة، (شبّاط / فيفري) 1956.

(7) انظر حديثه عن هذا المعهد في مجلّة المكشُوف (البيروتيّة) عدد 365 سنة 1944.

(8) انظر فصل إدوار البستاني في الكتاب الجماعيّ إلياس أبو شبكة، دراسات وذكريات، ص59.

وكان للأدبِ العربيّ القديم أوفرُ قسْطٍ عنْدهُ في المطالعة : لقد وَلِعَ بشعْرِ العُذْريّين خاصّة كما ولع بشعر **المعرّي**. ولعلّ كَلَفَهُ بشعْرِ **العُذْريّين** أوّلاً وبشعر **المعرّي** ثانيا «تُفسّرهُ عاطفتان قويّتان كانتا تملآنِ قَلْبَهُ، وقد ظلّتا تملآنه هما : الحبّ والنّقْمَة»[9]. وقد ثبت أيضًا أنّه كان مولعًا بالقرآن والكشكول وشعر عنترة[10].

كان إلياس **أبو شبكة** قد أتقن اللّغة العربيّة وآدابها تدريجيّا منذ تعلّمه في **مدرسة الرّاهبات**، وخاصّة في **معهد عينطورة**، وذلك بالدّرس المنهجيّ ثمّ بالإقبال على مُطَالَعة الأدب العربيّ القديم. ونذكر مسلكًا آخر قادهُ إلى الإيغالِ في الثّقافة العربيّة هو تَتَلْمُذُه لِرَجُلٍ من بلدة الزّوق التي كانت سَكنًا له ؛ هو جورج صباغة أو أبو رحمون»[11].

يمكن أن نستخلص أنّ أبو شبكة قد أتقن اللّغة العربيّة، وسنرى أنّه توفّرت له ظروف لإتقان الفرنسيّة كذلك.

ج - أبو شبكة وثقافته الفرنسيّة ومظاهر من تقبّلهِ مؤثرات أجنبيّة

كان من حظّ أبو شبكة أن درس اللّغة الفرنسيّة في معهد عينطورة على الأب سرلوت : وهو أستاذ وشاعِر مُجيد ؛ وعلى يدِهِ وجَدَ طريقة إلى إتقان اللّغة الفرنسيّة وثقافتها. ويذكُر من تَرْجم لحياتِهِ أنّه نَظَمَ الشّعرَ

(9) رزّوق فَرَج رزّوق، إلياس أبو شبكة وشعره، ص56. وقد أحال على ديوان القيثارة ذاكرًا في هذا المعنى البيت الأوّل من قصيدة أبو شبكة بعُنوان : «وطوى الزّمان كتابه»، ولم نَجِد لهذه الإحَالة تأويلاً.

(10) انظر جميل جبر، إلياس أبو شبكة شاعر الحبّ، بيروت، دار الجيل، 1992 ص 16 - 17 (والكشكول كتاب لبهاء الدّين العاملي، أصيل لبنان، 1547-1626، «وقد جُمعت فيه كلّ نادرة من علومٍ شتّى وفيه مباحث باللّغة الفارسيّة»).

(11) من حديث خاص دار بين إلياس أبو شبكة ويوسف سليم صاروفيم، ذكره رزّوق في المرجع نفسه ص 56.

الفِرنسيّ في السّادسَةَ عَشْرَةَ مِنْ عُمُرِهِ أو دُونَهَا [12]. وأقبل كذلك على مُطالعَة الشّعر والقِصّة في الأدب الفرنسيّ مُجتهدًا في التأثّر به كلّما حاول نَظم الشّعر بالعربيّة.

إذَنْ كأنّه ملَك أهَمّ أسْرَارِ اللّغَة الفرنسيّة وأخذ بها يُجَرّبُ الكتابة ويقرأ النُّصُوصَ في لغتِها الأصليّة **فَيَفْهَمُهَا ويُتَرْجِمُهَا حينًا أو يَقْتَبِسُهَا للإنتاج حينًا آخر**. ويلْفِتُنا في هذا المعنى ديوانه الذي عُنْوَانُهُ القيثارةُ، وهو بَاكورة مجمُوعاته الشّعريّة، صدر في طبعته الأولى سنة 1926 والشّاعر يَومَئِذٍ في سنّ الثّالثة والعشرين. أهْمَلَهُ النقّادُ، على أنّنا نرى فيه بداية **التأثّر بالأدب الفرنسيّ** في الشّعر الذي أنشأه **إلياس أبو شبكة**.

في هذا **الدّيوان** قصائدَ كأنّها **ترجمة** لقصائد فِرنسيّة وأخرى **كأنّها تقليد** وأخرى كأنّها **اقتباس** ؛ ونُحْصِي على سبيل المثال **قصَائِد أربعًا** هي على أحد الأنساق التي ذكرْنَا.

أوّلا : قصيدةٌ عُنْوَانُها «**المصدورة**» ؛ وقد أثبت الشّاعر نفسُه علاقة نصّه الشّعريّ بنصّ نثريٍّ فِرَنْسِيّ، قال في تصديره لهذه القصيدة «وضع الكاتب الإفرنسيّ جول لوماتر [Jules Lemaître] هذه الرّواية نَثْرًا ؛ فأخذ الشّاعر [أبو شبكة] موضوعها وتصرّف بها تصرّفا مُطْلقا ؛ فمشاهدُ الفتاة المريضة أمام الرّؤيا ووصفُها المُنْطَبِق على حالتها لا أثر لها في الأصل الإفرنسيّ» [13].

إنّ هذا القول يدلّ على أنّ الشّاعر تقبّل النصّ المصدر «المؤثر» مستفيدا منه ومطوّرا إيّاه بالزّيادة والنّقصان. وإذا موضوع النصّ الفرنسيّ المنثور يتحوّل إلى نصٍّ عربيّ شعريّ، مُخْتَلِفٍ عن المصدر شكلاً

(12) الجمهور (البيروتيّة)، عدد 62، سنة 1937. (ذكره رزّوق، المرجع ذاته، ص 57، هامش 2)

(13) المجموعة الكاملة لآثار إلياس أبو شبكة الشعريّة، المجلّد 1، دار روّاد النّهضة، ط. 1، 1985، ديوان القيثارة، ص 85.

ومضمونًا وبنيةً. وهذا ما قصد إليه بقوله : «تصرّف بها | الرّواية | تصرّفا مطلقا».

ثانيا : قصيدة مقتبسةٌ من شعر لامرتين (Lamartine) ترْجَمَها أبو شبكة بتصرّف إلى العربيّة عُنوانها : إلى بدويّة جميلة «كانت تدخّن النّرجيلة في حديقة شرقيّة». A UNE JEUNE ARABE, qui fumait le narguilé dans un jardin d'Alep.[14]

ثالثا : قصيدة عُنوانُها **لا تُعْطِ الحبّ**، وقد أثْبَتَ الشّاعر نفسه، في تقديمه لها. علاقة نصّه بمصدر فرنسيّ للشّاعرة مدام مرسلين دي بورد

(14) نذكر، على سبيل المثال، أبياتا من النصّ الفرنسيّ المصدر (Source) وترْجَمَتها بتصرّف إلى العربيّة :

النص الفرنسيّ (Source)	النصّ المترجم (بتصرّف)
A UNE JEUNE ARABE	إلى بدوية جميلة
qui fumait le narguilé dans un jardin d'Alep.	«كانت تدخّن النّرجيلة في حديقة شرقيّة»
Qui ? Toi ? me demander l'encens de poésie ?	من أنت؟ يا بنت الآلى وجَدوك
Toi, fille d'Orient, née aux vents du désert !	في روضَة الدّنيا بغير شريك
	أنتِ ابنةُ الشّرْقِ المُكلّل رأسهُ
Fleur des Jardins d'Alep, que «Bulbul» eût choisie	بوُرود أمّكِ أو سُيوفِ أبيك
Pour languir et chanter sur son calice	والبُلْبُل الغرّيد، يَسْكُبُ لحْنَهُ
ouvert!	في كُمّكَ المفتوح، للسّاقيك
***	***
Quand, ta main approchant de tes	تَدْعين قيثاري، وقد حطَمْتَهُ
lèvres mi-closes	ليُحرّكَ الأوتَار في ناديكِ
Le tuyau de jasmin vêtu d'or effilé.	
Ta bouche, en aspirant le doux	يا زهرة الشّرق المُضمّخ عَرْفُها
parfum des roses	يَلْهو النّسيم بخَصْرِك المفكُوكِ
Fait murmurer l'eau tiède au fond	أدنتْ يَدَاكِ من اللّمى نَرْبيجَهَا (*)
du narguilé;	مُتبطّنًا بالزّنبق المحبُوكِ
	لمّا نشقْتِ أريجَها بتدلل
	خفقتْ عواصفُ صدْرها «المنهوك»
Lamartine (œuvre poètiques, **Gallimard (La Pleiade), 1965-p 551**	**المجموعة الكاملة لآثار الياس أبو شبكة الشعريّة، مجلّد 1، القيثارة، (ص 148-149)**

فلمور (Marceline Desbordes - Valmor 1859 - 1786) [15] وهي ترجمة للنصّ الفرنسيّ.

رابعا : قصيدة عُنوانها تذكّري، قد أثبت الشّاعر نفسُه في تقديمه لها علاقة نصّه بمصدر فرنسيّ هو قصيدة بعُنوان Rappelle - Toi للشّاعر الفرنسيّ ألفريد دي موسيه (Alfred de Musset 1857 - 1810)، ترجمها بتصرّف [16].

خامسا : يذكر **إلياس أبو شبكة** أنّه وقعت بيده ذات يوم مسرحيّة **فرخ النّسْر** [L'AIGLON] للكاتب المسرحيّ الفرنسيّ **إدْموند**

(15) هذه الشّاعرة من الرّومنطيقيّين المُقلّين، أي من الطّبقة الثّانية (Les romantiques mineurs)؛ كانت مُغنّية في الأوبرا ذات صوت شجيّ، وكانت شاعرة ؛ أعجب بشعرها بودلير (Baudelaire 1867 - 1821) ورامبو (Rimbaud 1891-1854) وفرلين (Verlaine 1896-1844) وذلك لما وجدوا فيه من رقّة الأحاسيس ونُعومة الإيقاع الموسيقيّ. وكانت مُمثّلة، احبّها المثّل فلمور (Valmor)، وتزوّجها و«لكنّه ما لبث أن هجرها فحزنت وأخذت تكتب قصائد بدموع قلبها» حسب تعبير أبو شبكة، ومنها القصيدة التي ذكرنا عنوانها.

*) النّربيج والنّربيش، من أصل فارسيّ : أنبوب من جلد له رأسان من خشب يُوضع أحدهما فيما يسمّونه قلب النّارجيلة، والثّاني يُوضع في الفم عند التّدخين. (انظر المُنجد في اللغة والأعلام، بيروت، ط 2، دار الشرق 1986، ص 800).

(16) ومن القصيدة نذكر، على سبيل المثال، المقطع الثاني من النصّ الفرنسيّ (Source) مُترجَمًا إلى العربيّة :

النص الفرنسيّ (Source)	النصّ المترجم إلى العربيّة (بتصرّف)
Rappelle - Toi Rappelle - toi, lorsque les destinées M'auront de toi pour jamais séparé Quand le chagrin, l'exil et les années Auront flétri ce cœur désespéré; Songe à mon triste amour, songe à l'adieu suprême! L'absence ni le temps ne sont rien quand on aime. Tant que mon cœur battra, Toujours il te dira : Rappelle - Toi ***	تذكّري تذكّري حين صُروف القضا تُفرّقني عنك السّنين الطّوالْ تذكّري حبّي والامَه تذكّري وحْيي أمام الخيالْ وموقف التّوديع في ساعة كان لها صوتٌ مهيبُ الجلالْ لا البُعْدُ في أوصابه والأسَى ولا التّواني في طريق الزّوال تُنْسيك تذكارات حبٍّ مضى مُضيَّ أشباحٍ بماء زُلالْ مَازال قلبي خافقًا في الهوى وقد تمشّى فيه داء عُضَالْ لا يَنْثني يَهْمِسُ فيك اذْكري فالذّكر جزْءٌ من لَذيذ الوصال
Alfred de Musset **Poésis nouvelles, édition** **Gallimard (La Pleiade), 1965-p 551**	**المجموعة الكاملة لآثار الياس** **أبو شبكة الشعريّة،** **مجلّد 1، القيثارة، (ص 188-182)**

رُوسْتَـان (Edmond Rostand 1918-1968)، فقرأها على غير هُدَى وعلى غير هُدى أعْجِبَ بالفصل الخامس منها. بل عَشِقَه، وقرأه أكثر من مائة مرّة»[17]، حَسَب تعبيره. وأصبح منذ ذلك الوقت معجباً **بإدمـوند روستان**، مُقْبلا على مطالعة أدبه[18].

***

ذكرنا هذه النّصوص الخمسة تمثيلا لندلّل على أنّ **إلياس أبو شبكة** مُتأثّرٌ ببعض الشّعر الفرنسيّ والمسرح كذلك، في نصّه الأصليّ، يتقبّلُهُ قراءةً لَهُ، واستفادَةً منْهُ واستلهامًا إيّاهُ بالتّرجمة حينًا والتّصرّف فيه أحْيَانًا، وذلك منذ شروعه في نَظْم الشّعر العربيّ. نَعْلَمُ أنّ ديوان **القيثارة** نُشِرَ أوّل مرّة سنة 1926 والشّاعر في الثّالثة والعشرين من عمره، وأنّ جلّ القصائد القائمة فيه نُظمت بين سنتيْ 1920 - 1925. أمّا سنة 1924 خاصّة، فهي السّنة التي أخذ فيها **إلياس أبو شبكة**، وهو ينظم الشّعر العربيّ، يستلهم الشّعر الفرنسيّ **بالتّرجمة** حينا وطورًا **بالتّأثّر** التّطبيقي وبشيء من التصرّف.

والنّاظر في شعر **إليساس أبو شبكة لا يَعْدَمُ** فيه مؤثرات أجنبيّة بوجه عامّ وفرنسيّة بوجه أخصّ، وهي إلاّ تَكُنْ صريحة واضحةً فُرُوحُها ليْست في النصّ غائبةً.

(17) انظر المكشوف البيروتيّة، ع. 352، ص 12، 1944، وإلى هذه الصّحيفة رجع رزّوق في هذا الصّدد، وأثبت هذا القول في كتابه إلياس أبو شبكة وشعره، ص 58.

(18) إدمون روستان : شاعر وكاتب مسرحيّ فرنسيّ، من أشهر مسرحيّاته سيرانو دي برجراك (Cyrano de Bergerac, 1897)، ثمّ أتبعها بمسرحيّة النّسر الصّغير (l'Aiglon, 1990)، وهي تصوير لحياة نابليون الثاني (Napoléon II 1832 - 1811)، ابن نابليون الأوّل، نُودي به مَلكًا لروما منذ ولاَدَته (1811)، واعْتُرِفَ به امبراطورًا بعد استقالة والده نابلَيون الأوّل (1815)، ثمّ دوقًا لَرايشتاد (Duc de REICHSTADT) (1818). توفّي مَصْدُورًا، وهو في سنّ الشّباب، سنة 1832، أي في سنّ الثّانية والعشرين. فهو النّسر الصّغير إذن، مُقارنةً بوالده نابليون الأوّل الذي مات في الثّانية والخمسين من عمره (1769-1821). وقد خلّدتَ الدّور الرئيسي في مسرحيّة النّسر الصّغير الممثّلة الفرنسيّة الشّهيرة سارة برنار (1844-1923) (Sarah Bernhardt).

ونَحْنُ هُنَا نواجه مَيْدَانًا من أدقّ ميادين **الأدب المقارن**، وذلك إذا اخْتَفَى «الباثّ» ولمْ يَذْكُرْهُ «**المُتقبّلُ**» فوجَبَ البَحثُ عنه في تضاعيف الأثَر ذاته (recherche des sources diffuses) ؛ وعلى الباحِث أنْ يَنطلق من **المُتقبّل** (récepteur)، ليَقْطعَ المسلك الموصل إلى **الباثّ** (émetteur) وليس هذا غَرضَنَا الآن ؛ بل حسبُنا هُنا أن نُخلّصَ مُؤثّراتٍ واضِحَةً من بعض شعر **إلياس أبو شبكة**، تُضافُ إلى المؤثّراتِ التي ذكرنا، **وتكون هذه المؤثّرات المطلوبة بمثابة الإلماع لا الاستيفاء**، ويكون منطلقنا فيها من الباثّ لقطع المسلك المؤدّي إلى **المتقبّل**، دليلنا في ذلك علْمٌ يَقينيّ بثقافة المُتقبّل وتَكوُّنه الفكريّ.

* * *

لا أحَدَ يُنْكِرُ أنّ **إلياس أبو شبكة** عَنِيَ «**بالرّوابط الفكريّة بيْنَ العرب والفِرنجة**»[19] كما عُني بالمدارس الأدبيّة الأوروبيّة على اختلاف مذاهبها وتيّاراتها ؛ ولعلّه كان بالشّعراء الفرنسيِّين **الرّومنطقيين** أكثر عنايةً ؛ ومنهم من كان يَحْظَى بِمَنْزِلَة خاصّة لديْه وهم : **لامرتين** (Lamartine 1862/1790) **والفريد دي فينيي** (Alfred de Vigny 1863-1797) **وفيكتور هيغو** (Victor Hugo 1885-1802) **والفريد دي مُسيّه** (Alfred de Musset 1857-1810). ولعلّ من كان أثيراً لديْه هو الشّاعر الفرنسي بودلير (Baudelaire 1867-1821) وريثُ الرّومنطقيّة في بعض وجوهها وأحد روّاد الحداثة في الشّعر الفرنسيّ. وكأنّنا على رأي الباحثة اللّبنانيّة **ريتا عوض** عندما تُقرّر أنّ «أبو شبكة هو الممثّل الأوّل للرّومنطقيّة الملعونة السّوداء في الشّعر العربيّ. ولا شكّ أنّه عاش تجْربَةً أصيلةً هي التي عبّر عنها في شعره ؛ لكنّ هذه التجربة وَجَدتْ إطارها

(19) نقصد هنا كتابه روابط الفكر والرّوح بين العرب والفِرنجة، ط. 2، بيروت، 1945 (ط. 1، 1943).

التّعْبيريّ في قصائد بعض الشّعراء الفرنسيّين الرّومنطيقيّين وفي شعر بودلير»[20].

وفي ما يلي، أمثلة تدلّ على ما نذهب إليه.

* * *

د - موضوع شمشون بين إلياس أبو شبكة وفيني (Vigny)

نجده مُمثّلا عند **فيني** بقصيدة نظمها سنة 1839 وعُنْوانّها La Colère de Samson (**غضب شمشون**)، عَقب القطيعة التي حَصلَت بينه وبين خليلته ماري دُورفال (Marie Dorval 1798-1849)؛ ونجده مُمثّلا عند **إلياس أبو شبكة** بقصيدة نظمها سنة 1933 عُنوانها **شمشون**[21]، يوم كان مَكْرُوبًا من صَنيعِ مشِينِ أتَتْه امرأةٌ كان يُحبُّهَا حُبّ تَدلُّهٍ إذْ «فاجأتْه بحركة جريئة ودعْوةٍ صريحة فَصُعِقَ العاشقُ لهذه المباغتة»[22].

معلوم أنّ النصّ التّأسيسي لموضوع «شمشون» **أسطورة توراتيّة** تداولها في الأدب العالميّ مُبدعون كُثرٌ لِتجْسيد رمْز المرأة الخائنة. رجع إليها كِلاَ الشّاعريْن ليُمارسَهَا بفنّياته، في مستوى البِنية خاصّةً؛ والفاصل الزّمنيّ بين قصيدة **فيني** «**غضب شمشون**» وقصيدة **إلياس أبو شبكة** «**شمشون**» ما يناهز قرنًا من الزّمن. لا شكّ أنّ **إلياس أبو شبكة**، اطّلع على قصيدة **فيني** وتأثّر بها في غير مُحاكاةٍ ولا تقليد، وهو المولعُ بشعر الرّومنطيقيّين الفِرنسيّين أيّما ولَعٍ. فقد ثبت هذا الأمر بالتّوثيق التّاريخيّ وصحّ بالمِراس الأدبيّ كما ألْفَيْنَاهُ عند **إلياس أبو شبكة**. من كلّ ذلك نستنتج قطْعًا، استضاءة **بنظريّة الأدب**

---

(20) ريتا عوض، إلياس أبو شبكة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت (سلسلة أعلام الشّعر العربيّ الحديث)، 1983، ص 32 [تعليقا عن قصيدة «الصّلاة الحمراء» من ديوان «أفاعي الفردوس»]؛ وهو مقالٌ مُبسّطٌ في غير توثيق مرجعيّ، يَعُدُّ 67 صفحة، منها 21 للنصّ والبقيّة لمختارات من شعر إلياس أبو شبكة.
الحقّ أنّه سبقها إلى هذا الرّأي فؤاد حُبيش وعبّر عنه بالصّيغة ذاتها قال: «إنّ إلياس أبو شبكة هو الممثّل الأوّل للرّومنطيقيّة الملعونة في الشّعر العربيّ» (مقالة: أنا وأبو شبكة في الكتاب الجماعيّ، دراسات وذكريات، ص 169).

(21) ديوان أفاعي الفردوس (1938)، انظر المجموعة الكاملة، المجلّد 1، ص 220-223.

(22) انظر فؤاد حبيش أنا وأبو شبكة، ضمن كتاب جماعيّ عُنوانُه: إلياس أبو شبكة دراسات وذكريات، ص 143.

المقارن، أنّ قصيدة **فينيي** هي «**النصّ المؤثّر**» (influence exercée) وأنّ الشّاعِرَ الفِرنسيّ **فينيي** هو الباث «(émetteur) وأنّ قصيدة **إلياس أبو شبكة** هي **النصّ المتأثّر** (influence subie) وأنّ الشّاعر اللّبنانيّ **إلياس أبو شبكة** هو «**المتقبّل**» أو «**المُتلقّي**» (récepteur). ليس غرضُنا، في هذا المقام، أن نُنْشِئ «**دراسة مُقارنيّة**» (comparatiste) عن هاتين القصيدتين، إنّما حَسْبُنَا إشاراتٌ تُوَضّح موقفنا.

مَعْلُومٌ أنّ هذه الأسطورة قائمةٌ في **سِفْر القُضاة** من التّوراة (إصحاح 16/13) وخُلاصتها أنّ «الفلسطينيّين» «Philistins» استأجَرُوا **دليلة** الجميلة لتخدع **شمشون الجبّار الإسرائيليّ** وتستكْشف سرّ قُوّته حتّى يقبضوا عليه وينتقموا منه؛ لكنّه يستعيد قُوّتَهُ بفضل اسْتِعَادتِهِ لشَعرِه الذي كانت **دليلة** جزّتْهُ، «**فتلوّى في القيْد**» يوم حَفَلَت «**قاعة العقاب**» وأثار «**زوابع النّار**» فانهارت القاعة وهلك القوم جميعًا [23]. لقد عكس الشّاعر الفِرنسيّ إطار **الأسطورة التّوراتيّة** وبدأ قصيدته من حيث انتهت الأسطورة، قال «الصّحراء واجمة، والخَيْمَةُ في عُزلة» [24]. ثمّ ينساب في القصيدة ليلتحم بالأسطورة في القسم الأخير منها مُسَايرًا أطْوارها. أمّا **إلياس أبو شبكة** فيشرع في قصيدته ذاكرًا قول «الفلسطينيّين» وهُمْ يُغْرُون **دليلة** بمخادعة **شمشوم** و «تَمْليقه» كما جاء في التّوراة. إنّ البيت الأوّل من هذه القصيدة يختزل الأسطورة التّوراتيّة بجميع عناصرها؛ قال **أبو شبكة** على لسان «الفِلسطينيّين» يخاطبون **دليلة**:

«مَلّقِيهِ بحُسْنِكِ المأجُور *** وادْفَعيه للانْتِقَام الكبير»

في هذا البيت عناصر أساسية هي الأمْرُ: يجسّدُهُ طلبُ التّمليق للمُخَادَعَة؛ الآمرُ: يُجسّده «الفلسطينيّون» أعداء شمشون؛ المأمور: تُجسّده دليلة «المأجورة»؛ الغاية: هي الانتقام من شمشون؛ الوسيلة: يُجسّدُها الإغراء بالحُسْن.

---

(23) من المفيد الرّجوع إلى فصل Samson in Encyclopaedia Universalis

(24) انظر قصيدة فينيي: La colère de Samson : «Le désert est muet, la tente est solitaire»

والنّاظر في جلّ أبيات القصيدتين الفرنسيّة والعربيّة (*) يلاحظ أنّ الشّاعرَيْن يلتقيان في اعتماد سجلاّت عدّة، منها مثلا :

(*)

شمسون	La Colère de Samson
إنّ في الحسن يا دليلة، أفعى	
كم سمعنا فحيحها في سرير	Le désert est muet, la tente est solitaire
وعنا اللّيث للّبوءة، كالظّبي	Quel Pasteur courageux la dressa sur la terre
فما فيه شهوة للزئير	Du sable et des lions? La nuit n'a pas calmé
واللّهاث المحموم من رئتيه	La fournaise du jour dont l'air est enflammé.
يُشعل الغاب في الدّجى المقرور	C'est Dalila. l'esclave, et ses bras sont liés
تنضح اللذّةُ الشهيّة منها	Aux genoux réunis du maître jeune et grave
خمرةٌ من جمالها المأثور	Ses cheveux dénoués aux pieds de son amant.
ملقيه ففي أشعّة عينيـ	Ses grands yeux entr'ouverts comme s'ouvre
ك صباحُ الهوى وليل القبور	l'amande.
ملقّيه فبين نهديك غامت	Sont brulants du plaisir que son regard demande
هُوة الموت في الفراش الوثير	Ses deux seins, tout chargés d'amulettes
خيّم اللّيل، يا دليلة، في الغا	.anciennes,
ب وأغفى حتّى الشّذا في الزّهور	Sont chastement pressés d'étoffes syriennes
أنت حسناء، مثل حيّة عدن	L'homme a toujours besoin de caresse
كورود الشّارون ذات العطور	et d'amour,
أين شمشون يا صحارى يهوذا ؟	Il rêvera partout à la chaleur du sein
أين حامي ضعيفك المستجير ؟	Aux cheveux dénoués qui roulent sur son front
حفلت قاعة العقاب بجمع	Toujours voir serpenter la vipère dorée.
من سراة المسوّدين غفير	Qui se traîne en sa fange et s'y croit ignorée;
سرت خمرةُ الوليمة في الحفـ	Il dit et s'endormit près d'elle jusqu'à l'heure
ل لتقديس ساعة التكفير	Où les guerriers tremblant d'être dans sa
أحكيمٌ من العتاة تذرّى	demeure,
شعرهُ قينةٌ من الماخور؟	attachèrent ses mains et brûlèrent ses yeux,
بدّدي، يا زوابع النّار أعدا	Allumèrent l'encens; dressèrent un festin
ء إلاهي، ويا جهنّم ثوري	Placèrent Dalila. pâle prostituée.
وامصصي، يا دليلة الخبث، من قلبـ	Mais tremblante et disant : il ne me verra pas !
بي، فكم مرّة مصصت قشوري	Terre et ciel! avez vous tressailli d'allégresse
أصبح اللّيث في يديك أسيرًا	Lorsque vous avez vu la menteuse maîtresse
فاطرحيه سخريّة للحمير	Suivre d'un œil hagard les yeux tachés
هيكل الإثم، لم أبح لك ذلّي	de sang ?
شبح الرقّ، لم أسلمك نيري	Et quand enfin Samson secouant les colonnes
فاسقطي يا دعائم الكذب الجا	Ecrasa d'un seul coup sous les débris mortels
ني وكوني أسطورة للدّهور	Ses trois milles ennemis, leurs Dieux
إن تكن جزت الخيانة شعري	et leurs autels ?
في ضلالي، فقوّتي في شعوري	
المجموعة الكاملة لآثار إلياس أبو شبكة الشعريّة المجلد 1، أفاعي الفردوس، ص 220-223	Alfred de Vigny, œuvres poétiques Paris, Garnier - Flammarion, 1978, P 217-221

- السجلّ اللّغويّ

النصّ الفرنسي (المؤثّر)	النصّ العربي (المتأثّر)
désert	.... صحراء
Lion	.... أسد
seins	.... نهود
vipère	.... حيّة / أفعى
plaisir	.... لذّة
mes cheveux	.... شَعْري
menteuse maitresse	.... [دليلة] الخُبْث
(Dalila) prostituée	.... قيْنَة من الماخُور
grands yeux	.... أشعّة العينين
festin	.... وليمة

- السجلّ المكاني / الزّماني

nuit	.... اللّيل / الدّجى
aurore	.... الصّبح
autels	.... هيكل
colonnes	.... دعائم
terre	.... أرض
fournaise	.... جهنّم / سعير / جحيم
ennemis	.... الجمْعُ

ومن اليسير على من يريد أن يشغل نفسه بدراسة «مقارنيّة» مستوفاة لهاتين القصيدتين أن يستكشف سجلاّت أخرى تربط بينهما ؛

فيستوفي بذلك دراسة قضيّة «التأثّر والتّأثير» التي أوضحنا وجهًا منها ؛ من ذلك سجلّ الشّخوص وسجلّ الأحداث وسجلّ الوظائف وسجلّ الرّموز...

إنّ دراسة هاتين القصيدتين تُتيح لنا الاستنتاجات التّالية : هل كان اللّقاء بين القصيدتين اللّتين عُنينا بهما وجْهًا من وجوه الالتقاء المُفيد بين الآداب ؟ بلى ! فلئن كان نصّ فينيي هُو السّابق لنصّ أبو شبكة، فليس الأوّل «وصيّا» على الثّاني، ولا الثّاني «أنبل» (plus digne) من الأوّل، إن جاز لنا أن نعتمد مصطلحاتِ استعملها المقارنيّ الفرنسيّ سيمون جون (Simon Jeune) [25]. لا شكّ في أنّ كِلاَ النصّين سليل الأسطورة التّوراتيّة ولا شك كذلك في أنّ إلياس أبو شبكة اطّلع على القصيدة الفرنسيّة غضب شمشون بدليل السّجلاّت المُتقاربة التي ذكرنا. ونحن على مثل اليقين بأنّها دفعته إلى إنشاء قصيدته شمشون، إلاّ أنّ التّشابُهَ بين هَذَيْنِ النصّين لا ينفي أصْلاً اختلاف الواحدة عن الأخرى من حيث فنيّات الإبداع الشّعريّ والمضامين الفكريّة والفلسفيّة فيهما.

لقد وظّف فينيي الأسطورة أخلاقيّا ونفسانيّا عَلَى حين وظّفها أبو شبكة اجتماعيّا وفلسفيّا. أما بعدُ، فيلتقي كلّ من الشّاعرَيْن في نهاية قصيدته رافعًا صوتَهُ مُتحدِيًا الإثم بالطّهارة والضرّ بالخير مُعْلِنًا النّصر للشّاعر الرّومنطيقي [26].

---

(25) Simon Jeune, **Littérature générale et Littérature comparée**, essai d'orientation, Paris, Minard, 1968.

(26) قال فينيي في هذا المعنى :

Terre et Ciel ! punissez par de telles justices
La trahison ourdie en des amours factices

(يا أرض ويا سماء ! بِمِثْل هذا العدل [الربّاني]
لتحُقّ اللّعنة على من جعل من الخيانة حبّا مُزيّفا)

قال أبو شبكة :

فاسْقُطِي يا دعائم الكذب الجَا — نِي وكُوني أسطورة للدّهور
إنْ تكُنْ جزّتْ الخِيانَةُ شعْرِي — في ضَلالي، فقُوّتِي في شُعُوري

ألا يمكن أن نستنتج أنّ لقاء هذين الأديبين المختلفين لغة وسنّة ثقافيّة يُتيح لنا أن «نفهم النّصوص بعضها ببعض» حسب تعبير سيمون جون[27]. أليس بالإمكان أن نستنتج أيضًا أنّ «إنشائيّة جديدة» في جنسٍ أدبيّ مُعيّنٍ قد تنبع من تلاقي أدبين مُختلفين أو أكثر ؟ هذا، وجهٌ من وجوه «منطق المنهجيّة المقارنيّة» (logique de la méthodologie comparatiste).

* * *

هـ - موضوع الألم بين إلياس أبو شبكة وموسيّه (Musset)

إنّ الألم حالةٌ نفسيّةٌ عبّر عنها جلّ الرّومنطقيّين في مختلف بلدان العالم، ونجد موضوع الألم قائما في جلّ شعر إلياس أبو شبكة. لقد مجّده من قبله الشّعراء والأدباء مُقرّرين أنّ «النّفس الكبيرة» حظّ الألم فيها أوفرُ منه في النّفوس الصّغيرة، حتّى إنّ غوته (Goethe 1749-1832) شكَا من إفراط الرّومنطيقيّين في وصف الألم، قال في رسالة إلى أحد أصدقائه سنة 1830 «كلّ هؤلاء الشّعراء الرّومنطقيّين ينْظِمون كما لو كانوا مَرْضى وكما لو أنّ العالم كان مستشفى (...). وهذا حقّا إساءة استْخدامٍ للشّعْر (...) ؛ لأسمّيَنّ شِعر هؤلاء شِعْرَ المستشفى»[28]. لقد عبّر إلياس أبو شبكة عن هذا المعنى ذاته في ديوان القيثارة قال :

هذي الحياة كمستشفى تنام بها
مَرْضَى الوُجود ولا تشفى من الدّاء[29]

هل اطّلع **أبو شبكة** على هذا المعنى في قول **غوته** فاستفاد منه ؟ أم كان هذا المعنى «**مُنْتَشِرًا في الأجواء**» الرّومنطقيّة (idées dans

(27) المرجع ذاته، ص 6.

(28) انظر : IRVING Babbit, Rousseau and Romanticism, (New-york) Meridan Books, 1955, p 239 (ذكره رزّوق، المرجع المذكور، ص 159 - 160).

(29) انظر ديوان القيثارة، المجموعة الكاملة، المجلّد 1، قصيدة «بعيدًا عن هذا العالم»، سنة 1924 ص 106 - 107.

l'air) حـسـب «المصطلح المقـارني» (terminologie comparatiste)؟ ليس لنا إلا التوقّف ؛ لأنّه لا عِلْمَ لنا بجَوابٍ مُقْنِعٍ في الصّدد.

إنّنـا نلاحظ أنّ مـا يُنَاهِزُ قَرْنًا من الزّمـن يَفْصِل بين قـول **غـوتـة** وقول **إليـاس أبـو شبكـة** : تـاريخ الأوّل سنة 1830 وتـاريخ الثّـاني سنة 1924. مـعلومٌ أنّ الـرّومنطيـقـيّـة الغـربيّـة لم تظهـر في الأدب العـربيّ الحديث إلاّ بعـد خُفـوتهـا بعُـقُـودٍ في الأدب الأوروبّي. وليس لنـا هنـا أن نـؤرّخ لنُشُـوء هذه الظّاهرة وتطوّرهـا في أدبنـا [30].

أمّـا الصّحيح عندنـا فهو أنّ التّيّـار الرّومنطيقيّ في أدبنـا قد ظهرت **بـوادره** خلال العشريّـة الأولى من القـرن العشرين وأنّـه أخـذ يَسْتَقِرّ فيه خلال العشـريّة الثّـانيـة وأنّـه بلغ أوْجَهُ بالتّدريج بين سنتي 1913-1934 [31].

فلا غرابة أن يكـون **إليـاس أبـو شبكـة** قد اطّلع على قـول **غـوتـه** بعـد أن شـاع مكتـوبًا، وذلك قبل أن يُـوظِّفَـهُ سنة 1924 في قـصيـدتـه التي ذكرنـا.

نجد مـوضـوع الألم مُنْتَشِرًا في شعـر **إليـاس أبـو شبكـة** عـامّـة وديـوان غلـواء (1945) خـاصّـة، وهـو سابعُ دواوينه ؛ يصفه الشّـاعـر في

---

(30) المراجعُ عن هذا الموضـوع كـثـيـرةٌ باللّغـة العـربيّـة وغـيـرها من اللّغـاتِ، إلاّ أنّنا نـشـيـر إلى مرجعَيْن تونسيين مُفيدَيْن نذكرهما باعتبار زَمَنِ ظهورهما :

- فـؤاد القـرقـوري، أهم مظاهر الرّومنطيـقـيّـة في الأدب العـربيّ الحديث وأهمّ المؤثّرات الأجنبيّة فيها، تونس، الدّار العربيّة للكتاب، سنة 1988، من ص 32 إلى ص 44.

- محـمد قوبعـة، الرّومنطيقيّة ومنابع الحداثة فـي الشّعر العربيّ (الرّابطة القلميّة أنموذجا)، تونس، جامـعة الآداب والفنون والعلوم الإنسـانيّة / كليّة الآداب منّوبة، سنة 2000، من ص 53 إلى ص 64.

(31) كلّنا يَعْـرف أنّ تيّـار أدبيّ لا يُمْكِنُ أن تُضبط حُدُوده ضبطًا قـاطِعًا بالسنوات الـفـاصلة ؛ إلاّ أنّنا قد لا نُخطئ إنْ رأينا أنّ استقرار الرومنطيقيّة في الأدب العربيّ قد كان بعد نهايتها في الآداب الغربيّة بنحو ستّين سنة. معلوم أنّ نهاية الحركة الرّومنطيقيّة في فِرنسـا كانت نحو سنة 1850 أو بعدها بقليل. انظر :

- Paul Van Tieghem, Le Romantisme dans la littérature européenne, Albin Michel, 1969, pp 10 - 12.
- Philippe Van Tieghem, le romantisme français, Puf. Que sais-je? 11e édition, 1979, pp. 31-46.

تقديمه له بأنّه «من صنع الخيال لا من صنيع الواقع، ويقول إنّ «غلواء» حياة جماعةٍ لا حياةُ فردٍ، هي الحياة وليست حياة، هي قصيدة لا تاريخ»[32].

لقد وقع الشّاعر في حبّ ألغا (Olga) سنة 1920 وهو في سنّ السّابعة عشرة من عُمُره وَهْيَ تَكْبُرُه بسنةٍ أو سنتين. وإذا هو يعتمد اسْمها بعد تحويره، قلبًا لحُرُوفه، ليَسِمَ به هذا الدّيوان السّابع : غَلْواء. وقد ثبت أنّه قضى نحو عشرين سَنَةً في نظمه (1926-1945) مُنقّحًا مُشذّبًا حاذقًا، وفي هذا المعنى يقول **جميل جبر** «صرف **أبو شبكة** في نظم **غَلْواء** من الوقت أكثر بكثير ممّا صرف في نَظْمِ سائرِ دَوَاوينه مُجتَمعة»[33].

إنّه أراد أن تكون هذه القصيدة الطّويلة «رائعة الرّوائع في الشّعر العربيّ القديم والحديث» كما جاء في رسالة منه إلى **سُلَيْمَانَ عقيقي**[34].

لا شكّ في أنّ **إلياس أبو شبكة** أخذ نَفْسَهُ بِالحَزْمِ في إبداع قصيدته «**غلواء**» لأنّه كان صارمًا في نقده الذّاتيّ لها، ولأنّه كان مُتأسّيًا أيضًا بطريقة موسيّة (Musset) في تحوير كتابته الشّعريّة ؛ ألا نَعْلَمُ أنّ الشّاعر الفرنسيّ موسيّة حَوّرَ مَثلاً، إحدى قصائده التي عُنوَانُها «**ليلة ماي**» (La Nuit de Mai) تِسعَ مرّاتٍ، وعند نشرها في ديوانه «**أشعار جديدة**» (Poésies nouvelles) لم يحتفظ إلاّ بثُلُث أبْيَاتِها. هذه القصيدة أنشأها الشّاعر الفرنسيُّ **مُوسيّه** في مارس 1835 سَدَاهَا الحُزْنُ ولُحمتُهَا الألمُ، إثْر القطيعة الحاسمة التي حصلت

(32) المجموعة الكاملة، المجلد 1، ديوان غلواء، ص 350.

(33) جميل جبر، المرجع المذكور، ص 194. ومعلوم أنّ لإلياس أبو شبكة ثمانية دواوين هي : القيثارة (1926)، المريض الصّامت (1928)، أفاعي الفردوس (1938)، الألحان (1941)، نداء القلب (1944)، إلى الأبد (1945)، غلواء (1945)، من صعيد الآلهة (1959، بعد وفاة الشاعر).

(34) المرجع ذاته، ص 187.

بينه وبين خَليلَتِه **جورج ساند** (George Sand 1876-1804) تمامًا كقصيدة **إلياس أبو شبكة** «**ما بعد منتصف اللّيل**» التي أنشأها في جانفي 1922 وهو في غَمْرَةِ هُيَامِهِ **بغلواء** وأهْلُهُ يُعَاكِسُونَهُ في ذلك ؛ وفي هذه القصيدة يقول :

يا صديقي انظُر لِبُسْتَانِ عُمْرِي
كَيفَ دَبّ الذُّبُول في أقحوانِهِ
فشبابي أخْنَتْ عَلَيْهِ صُرُوفٌ
أفْقَدَتْهُ النّضار من ريْعَانِهِ
صِرْتُ في وحْدَتِي أخَاطِبُ «موسيّه» (*)
رَاشِفًا في الظّلام سِحْرَ بَيَانِهِ
كَانَ مِثْلي، فَغَيَّبَ القَبْرُ مِنْهُ
جسدًا بَالِيًا قُبَيْلَ أوانِهِ
أفْعَمَ الكَوْنُ بالعذابِ حَيَاتي
فلهذا تَاقَتْ إلى أكْفَانِهِ (35)

لقد جَمَعَ الألَمُ بَيْنَ الشّاعرين كمَا جَمَعَ بَيْنَهُمَا سُوءُ الطّالِعِ في الحُبّ ؛ لذلك وَدَّ الشّاعرُ العربيُّ أن يكونَ خِدْنًا للشّاعر الفرنسيّ الرَّاحِلِ **مُوسيّه**، مُخَاطِبًا إيّاهُ في وحْدَتِه مُتَأثّرًا بِشِعْرِه. إنّهُ يَتُوقُ إلى اللّحَاقِ به لِيَجْمَعَ بَيْنَهُمَا العَذَابُ. والرّأي عندنا أنّ المعاني التي تتضمّنها الأبيات المذكورة من القصيدة العربيّة تَلْتَقي، بِوَجْهٍ من الوجُوه، بالمعاني التي تتضمّنها أبياتٌ من القصيدة الفرنسيّة، مع اختلاف خصائص الأسْلوب بينهُمَا واختلاف الصوّر الشّعريّة (36).

(*) Musset.

(35) المجموعة الكاملة، المجلّد 1، ديوان القيثارة، ص 43.

(36) قال موسيّه في ليلة ماي (La nuit de Mai)

Mais j'ai souffert un dur martyre;
Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau.

Poésies nouvelles, p 248.

يتضمّن دِيوانُ **غلْواء**، أي «القصيدة الطّويلة»، أربَعَةَ عُهُودٍ : العهد الأوّل عُنْوانُهُ **المريضة**؛ العهد الثّاني عُنْوانُهُ **عذابُ الضّمير**، العهد الثّالث عُنْوانُهُ **التجلّي**، العهد الرابع عنوانه **الغُفْرَانُ**.

نلاحظ أنّ **العهد الثّالث** في هذه «**القصيدة الدّيوان**» يتضمّن في بدايته أبياتًا كأنّها **ذوبُ النّزعة الشّعريّة الرّومنطيقيّة** في موضوع الألم عند **إلياس أبو شبكة**، قال :

اجرحِ القَلْبَ واسْقِ شعرك منه
فدم القلْب خَمْرَةُ الأقْلاَمِ
مَصدر الصّدقِ في الشّعور هو القَلْـ
ـبُ وفي القلْبِ مَهْبَط الإلْهَامِ
وإذا أنْتَ لَمْ تُعذَّبْ وتَغْمِسْ
قَلَمًا في قَرَارة الآلامِ
فقوافيك زُخْرُفٌ وبريقٌ
كعظامٍ في مَدْفَنٍ من رُخامِ
وإذا القَلْبُ لم يُرَقّقْ بحبٍّ
حَجَّرَتْهُ ضَغَائن الأيّامِ
رُبَّ جُرْحٍ قد صار يَنْبُوعَ شِعْرٍ
تَلْتَقِي عِنْدَهُ النُّفُوس الظّوامِي (37)

(37) المجموعة الكاملة، ديوان غلواء، ص 382.

لقد عُنِيَ كثيرون بشعر **إلياس أبو شبكة**، إلاّ أنّ قلّة منهم ينتبهون إلى المؤثّراتِ الأجنبيّة فيه لعلّها تضيء لهم أهمّ معانيه (*)؛ أمّا جلّ الدّارسين فيذكرون هذا الشّعر ويستعذبونه ويعلّقون عليه بأحكام عامّة، منهم مثلا **ميخائيل نعيمة** عندما يقول: «ولستُ أجد في شعر [إلياس أبو شبكة] بَيْتًا أصْدَق وأبلغ من بَيْتٍ له في مطلع **العهد الثّالث** من غلواء، يقول:

اجرحِ القَلْبَ واسْقِ شعرك منه
فـدم القلْب خَمْرَةُ الأقْلامِ

وإلياس، رحمة اللّه عليه، قد جرح قلبه وسَقَى قَلَمَهُ من دَمِهِ لذلك كان شاعرًا فريدًا» [38]. وقد صحّ لدينا بما ذَكَرْنَاه من أمثلة سابقة أنّ **إلياس أبو شبكة** مُعْجَبٌ إعْجَابا بشعر **موسيّه**، فيَتَرْجِم مِنْهُ حينًا ويُقَلِّدُه تارة، وطَوْرًا يَعْتَمِدُهُ «مُؤَثِّرًا» مُهِمًّا في إبْدَاعِهِ الشّعريّ، ولكنّه لا يَبْقَى عَبْدًا له بل يُغَيِّرُ مَفْهُومَ «**المؤثّر**» ومضمونه لِيُدْمِجَهُ في سياق الأدب «القوميّ» أوّلا ثمّ الأدب «العامّ»؛ وذلك إذا اعتمدنا نظريّة أعلام **الأدب المقارن** الدّارسين لجماليّة التّلقّي (esthétique de la réception) [39].

(*) نذكر منهم خاصّة الأستاذ منجي الشّملي الذي عرض لهذا الموضوع في دروسه بالجامعة التّونسيّة عن الأدب المقارن والرّومنطيقيّة والشّاعر إلياس أبو شبكة.

(38) دراسات وذكريات، فصل ميخائيل نعيمة بعنوان، شاعرٌ يَغْرِسُ قلمهُ في قَلْبِه، ص 26.

(39) يؤكّد هذا المعنى أعلام الأدب المقارن ومنهم خاصّة:

- Etiemble, Comparaison n'est pas raison, Gallimard, 1963.
- Pierre Brunel, Claude Pichois, André - M. Rousseau Qu'est - ce que la littérature comparée? A. Colin, 1983.
  Yves Chevrel, La littérature comparée, PUF (Que sais - je?) 3e éd. 1989).
  Daniel - H. Pageaux, La littérature générale et comparée, 1994.

«ومصطلح **التّلقّي** يجب أن يُفْهَم بمعنى الفِعْل، وبمعنى سلوك الفاعل الذي، بعيدًا من أن يكون مفعولا به، هو الفاعل الأوّل ؛ إنّ المتلقّي هو الذي يَهَبُ للنصّ معناه وهو الذي يَهَبُ له الوُجُود» (40).

نحن على مثل اليقين، في هذا السيّاق، بأنّ **إلياس أبو شبكة** في الأبيات الستّة التي ذكرنا والتي موضوعها **ألم الشّاعر**، إنّما كان مُسْتَفِيدًا فيها من قول **موسيّه** (Musset) : في قصيدته التي عُنوانها : **إلى صديقي «إدوار ب.** (A MON AMI EDOUARD B.) (41)،

«Ah! Frappe-toi le coeur : c'est là qu'est le génie»

(آه ! يا أنتَ، جسَّ أوْتَارَ قَلْبِكَ فالعبقريّة فيه كامِنةٌ) (42).

وقد يكون مُسْتَفِيدًا كذلك من قول **مُوسيّه** في قصيدته التي عُنوانها «**نَامُونَا**» (NAMOUNA) :

«Sachez - le, c'est le coeur qui parle et qui soupire

Lorsque la main écrit, - c'est le coeur qui se fond» (43).

(هذا [قَوْلِي لَكَ] فاعْلَمْهُ، عِنْدَمَا تُمْسِكُ اليدُ بالقَلَمِ، أنّما القَلْبُ هو الذي يَنْطِقُ ويتنهّدُ، إنّما القَلْبُ هو الذي يَذُوبُ رِقّةً).

---

(40) انظر : - Yves Chevrel, op.cit, p 50 :

- «Ce terme (réception) doit être compris, au sens d'une activité, d'une démarche du récepteur qui, loin d'être passif, est le principal acteur; c'est le récepteur qui donne son sens à un texte, et qui, (...) le fait exister».

(41) وَرَدَ هذا البيت لِمُوسيّه في قصيدة وجّهها إلى صديقه إدوارد بُوشار (Edouward Bocher (1811 - 1890) سنة 1832 ، وكان زميلاً له في معهد هنري الرّابع (Henri IV)، باريس، (انظر : Musset, Premières Poésies, Poésies nouvelles, Gallimard 1976, P 127-128) .

(42) وقد استفدنا ترجمة هذا البيت من دروس الأستاذ منجي الشّملي في الأدب المقارن.

(43) انظر : Musset, Namouna, chant II, in Premières Poésis, p 180

الرّأي عندنا إذن أنّ الأبيات التي منها تألّف المقطع الأوّل من العهد الثّالث (**التجلّي**) في ديوان **غلواء** تُعبّر عن وِجْدان الشّاعر عندما يُخالِجُ قَلْبَهُ الألَمُ ويستبدّ به العذاب النّفسيّ، وهو المعنى ذاته الذي نجده في ما ذَكَرْنا من أقوال **مُوسيّه**. إلاّ أنّ لهذا المقطع مضمونًا آخر أعمق مَعْنَى وأبْعَدَ مَدَى ؛ وكذلك الأمر فيما يتعلّق **بمُوسيّه** في شعره الذي ذكرنا، وما نعْرِفُ من مُخْتَلف قَصَائده عَامّةً وخاصّةً قصيدتَهُ التي عُنْولتُهَا : **ليلة ماي** (La Nuit de Mai).

* * *

لاَ يَغِيبُ عَنّا أنّ **مُوسيّه** جعل من الألم **وسيطًا** للتّعبير عن «**عقيدة أدبيّة رُومنطيقيّة**»، ومَنْفَذًا إلى القَلْبِ للظّفر بالعبقريّة المحفوظَةِ فيه. القَلْبُ هادئٌ وديعٌ، فلا بدّ من جسّ أوْتَارِه حتّى تُسْتَجْلَى العبقريّة منه، لأنّ القَلْبَ وَحْدَهُ هو «**مَصْدَرُ الإلهام**».

أمّا **إلياس أبو شبكة** فقد صاغ «**عقيدته الأدبيّة الرّومنطيقيّة**» في خطاب تَوَجّهَ بِهِ إلى كلّ شَاعِرٍ، آمرًا إيّاه، بإجراء «عمليّة جراحيّة» على قلبه حتّى يكون دَمُهُ مصدر الإلهام. إنّها صورةٌ شِعْرِيّة مُخْتَلِفَةٌ تمامًا عن الصّورة الشّعريّة التي كان أنشأها **مُوسيّه**، هذا الذي طالب الشّاعرَ «بجسّ أوْتارِ قلبه» حتّى تُدْرَكَ العبقريّة الكامنة فيه.

الألمُ عند **الشّاعر الفرنسيّ** يُسْتَكْشَفُ مُوسيقيّا بجسّ الأوتار ؛ والألم عند **الشّاعر العربيّ** يُسْتَجْلَى بالجرح الذي يُسيل الدّمَ. **فالألمُ** عند هذا وذاك واحدٌ لكنّ الوسائل المُحْدَثَة له مُخْتَلِفَةٌ في صُورتِهَا الشّعريّة وخصائصها الأسلوبيّة. وإنّ «**العقيدة الأدبيّة الرّومنطيقيّة**» جاءت عند هذا وذاك في صيغتها البلاغيّة قائمة على «**فعل الأمر**» ؛ فالشّاعر الفِرنسيّ يقول : «Sachez - le», « Frappe - toi le coeur»، والشّاعر العربيّ يقول : «**اجْرَحِ** القَلْبَ»

«واسْقِ شِعْرَكَ منه»، «ضَحِّ بالقلْب»، و«اشْقَ ما شئْتَ». إنّ كلا الشّاعريْن أدْركَ مَدَى العلاقةِ العُضويّة بَيْنَ الألمِ والإلهام الشّعريّ. فالألمُ عندهما ليس مفهومًا مُفتعلا بل هو تَعْبيرٌ عن «حالةٍ مُتَأزّمَة» (état de crise) بِهَا يُدْرِكُ الشّاعرُ أعْمَاقَ ذَاتِه، ومن خلالِهَا قد يُدْرِكُ أعماقَ الإنسانِ أصْلاً ؛ وفي هذا المعنى يقول **إلياس أبو شبكة** :

رُبَّ جُرْحٍ قد صار يَنْبُوعَ شِعْرٍ
تَلْتَقي عنده النّفوسُ الظّوامي

الخُلاَصَةُ أنّ عِنَايتنا **بموضوع الألم** عند الشّاعر الفرنسيّ والشّاعر العربيّ لا تعْدُو أن تكون إلمَاعًا دون استيفاء. وقد يتسنّى لنا من خلال دِرَاسَةٍ، في غير هذا المقام، أن نستكْشفَ خصائص الشّاعر العربيّ التي بها يَخْتَلِف عن الشّاعر الفرنسيّ في مراس موضوع الألم وموضوعات أخرى أخرى مثل موضوع الحبّ.

لا شكّ في أنّ إلياس أبو شبكة أفاد كثيرًا من موسيّه : ترجم بعض قصائده وقلّد أخرى واستلهم أخرى كذلك ؛ بل هو كان يستجيرُ به في أيّام شَقْوته وساعات وَحْدَتِه «راشِفًا في الظّلام سحر بيانه»[44].

***

و - إلياس أبو شبكة ولقاؤه ببودلير (Baudelaire)

معلوم أنّ الشّاعر الفرنسيّ شارل بودلير (1821 - 1867) عاش في القرن التّاسع عشر، وأنّ ديوانه أزاهير الشرّ (Les Fleurs du Mal) قد صدر في نشرة أولى سنة 1857، وبعد محاكمة المؤلّف ظهرت

(44) قال موسيّه في قصيدة نامونا : NAMOUNA, Premières Poésis, P 181
«Byron, me direz - vous, m'a servi de modèle».
«Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci»?
(تقولون لي : إنّك اتّخذت «بايرن» لك قدْوةً. أفلا تَعْلَمُون أنّه كان (هو أيضا) يُقلّدُ بُولسي؟).

الطّبعة الثانية سنة 1861. لقد كان بودلير رومنطيقيّا على طريقته المخصوصة به، مُعَاصِرَ لفكتوره هوغو (Victor Hugo 1885 -1802) زعيم المذهب الرّومنطيقي ولُوكُنْت دي ليل (Leconte de Lisles 1894 - 1818) زعيم المذهب البرناسي ومُمهّدًا للرّمزيّة في الشّعر.

لقد كان بودلير حريصًا على تعريف الرّومنطقيّة التي ارتضاها مذهبًا له والتي وصفها النقّاد بأنّها «رومنطيقيّة سوداء». وفي الفصل الذي كتبه هذا الشّاعر عن الرّومنطيقيّة بعنوان : ماهي الرّومنطيقيّة ؟ (Qu'est - ce que le romantisme ?) قال : إنّ الرّومنطيقيّة هي الفنّ الحديث وبذلك أعني الحميميّة، والرّوحانيّة، واللّون، والنّزوعَ إلى المطلق، كلّها مُعبّرٌ عنها بالوسائل التي تتضمّنها الفُنون» [45]. لكلّ ذلك هو شاعرٌ طريفٌ مُجَدِّدٌ وكأنّه «طائر خارج السّرب»، وقد أحمع النّقاد على أنّ الشعر الفِرنسيّ في جملته يُمكِنُ أن نراه على قسمين : شعر ما قبل بودلير وشعر ما بعد بودلير. وكأنّ النّاقد الفِرنسيّ برونيتيار (Brunetière 1906-1849) لم يكن مبالغًا عندما قال : «إنّ بودلير أحد الأصنام المعبودة في هذا الزّمن (...) وهيكل هذا الصّنم المعبود من أكثر المعابد زحامًا» [46]. أمِنَ الغريب إذن أن يكون إلياس أبو شبكة من المختلفين

---

(45) انظر : Baudelaire, le Salon de 1846

ومن المعروف أنّ الرّومنطيقيّة في فرنسا أزهرت من سنة 1820 إلى نحو سنة 1850 ؛ وأن كلمة (Parnasse) لم تظهر إلاّ سنة 1866 ؛ إلاّ أنّ الآثار الأدبيّة، كما هو معروف، تسبق التّنظير أو ظهور «البيانات»، وأنّ «قوتياي» (Th. Gautier) كان منذ سنة 1835 مُمهّدًا للمذهب البرناسيّ في المقدّمة التي كتبها لروايته الآنسة دي موبان (Mademoiselle de Maupin) ؛ وهو صاحب نظريّة الفنّ للفنّ (L'art pour l'art)، وهو أحد أعلام المذهب البرناسيّ. أمّا الرّمزيّة التي ظهرت سنة 1866 فهي تجسيد فعليّ للتّجديد العميق الذي بدأ ظهوره في الشّعر الفرنسيّ، في منتصف القرن التّاسع عشر حول الشّاعر بودلير.

(46) ذكره عبد الرّحمان صدقي، الشّاعر الرّجيم بودلير، سلسلة اقرأ (رقم 7)، دار المعارف بمصر، ط. 2، د.ت، ص 112.

إلى هذا المعبد ؟ كلاّ ! حُجّتُنا في ذلك ما نعرف من إتقان إلياس أبو شبكة للّغة الفرنسيّة وولعه بشعرائها.

وحُجّةٌ أخْرى لَعلّها أبلغ من الأولى لأنّها تَكْشِفُ عن الصّلة القائمة بينه وبين إلياس أبو شبكة مُمثّلةً في إعجابه به شاعرًا له مُميّزاته التي جعلته يَرْقى مراتبَ الشّعرِ حتّى برزَ فيه ؛ وذلك أنّه يَراهُ «يُصوّرُ عصْرَهُ على طريقة الرسّام رامبرانت (1606 - 16699 Rembrandt) (•)، فأظهر لنا الواقِعَ - آلام الحياة وأشجانها - مُذهّبًا بنَوْعٍ من النُّور المثاليّ، غائمٍ في ألْوانٍ لَيْلكيّةٍ، في ألْوانٍ غامضةٍ مُشْرقةٍ تَنْضحُ بالسّحر والفُتُونِ ؛ وكلُّ ذلك في لُغةٍ متينةٍ، عذْبَةٍ، كلاسيكيّة، في لُغةٍ خاصّةٍ نَقيّةٍ لا تَنْبُو فيها كلمة عن موضعها، في لُغةٍ كأنّها لُغةُ **بَوّالُو** (1636-1711 Boileau) (•) في القرن السّابع عَشر» [47].

ويُضيفُ **أبو شبكة** إلى هذا الإعجاب بالشّاعر **بودلير** حُكْمًا آخر به يُقرِّرُ أنّه «عبّر عن أعمق ما في باطن الإنسان، عن أدقّ انفعالاتِ الحِسّ، عن حياة الرّوح» [48]. إنّها خواطر تَلْفتُ النّاقدَ الأدبيّ والباحث المقارنيّ (Chercheur Comparatiste) خاصّة لأنّها جاءت على لسان **مُتَقَبّلٍ** لأدبٍ أجنبيّ في موضوع **الفنّ الشّعريّ**. وليس هذا الإعجابُ أمْرًا مُسْتَغْرَبًا وقد ملأ بودلير الدّنيا وشغل النّاس بالأمس واليوم، وعن ذلك عبّر النّاقد المقارنيّ الفرنسيّ **فيليب فان تيغام** (Philippe Van-Theghem) قال : «قَعَدَ بُودلير على **مَفْرَق**

(•) رسّام نَقْشٍ هولانديّ، له عدد وافر من اللّوحات تتجلّى فيه القوّة والحياة والجمال مع تعاقب النّور والظلّ مُعبّرا بذلك عن مصير الإنسان.

(•) أديبٌ وناقدٌ فرنسيّ، مُناصر للقدماء والمحدثين، له خاصّة فنّ الشّعر (Art poétique)

(47) روابط الفكر والرّوح بين العرب والفرنجة، ص 151.

(48) المصدر ذاته، ص 156.

الطّريق الكُبرى للرّومنطيقية، **والطّريق الثّانويّة** للبرناسيّة **والطّريق التي ما كادت تُرْسَمُ** للرّمزيّة، وأنّنا نجد في عَمَلِه الأدبيّ صفاتٍ أساسيّةً في المُيول الثّلاثةِ الكبيرةِ للشّعر الفرنسيّ في القرن التّاسع عشَر»[49].

إنّ هذا المظهر «المذهبيّ» من صلة **إلياس أبو شبكة** بالشّاعر **بودلير** يَدْعَمُهُ مَظْهرٌ آخرُ على مُسْتَوَى **الإبْداع الشّعريّ** وهو ما نجده خاصّة في ديوانه **أفاعي الفردوس**.

ما إن صدر هذا الدّيوان الثّالث **لإلياس أبو شبكة** سنة 1938 حتّى اندلعت معركة أدبيّة حادّة اختصم فيها **المُعَادُون** للشّعر **والمُنَاصِرُون** له. زَعِيمُ المُعَادِين هو **كرم ملحم كرم** بفصوله المنشورة في مجلّة **الأمالي** البيروتيّة، إنّه يتّهِمُ قائلاً : «شِعْرٌ لا يشرّفُ الأدَبَ العَرَبيّ، شُعراء القرن التّاسع عشر يَحْتَلّونَ **أفاعي الفردوس**»، «**أبو شبكة** في هَذَيَانِه أشْبَه بالطّير المذبوح»، اختار **بُودلير** عُنْوانًا لأشعاره **أزهار الشرّ** فَجَارَاه **أبو شبكة** في التّناقُض ووصم ديوانه **أفاعي الفردوس**» (*). ومن المناصرين له **يوسف غصوب** مُعْتبرًا أنّ **إلياس أبو شبكة** له في **أفاعي الفردوس** وجهةٌ طريفة في الشّعر اللّبنانيّ سار فيها على أثر الشّاعر الفرنسيّ **بودلير** قال : «أمّا المكان الذي شغله **أبو شبكة** في الشّعر اللّبنانيّ والذي كان شاغِرًا فهو ذلك اللّون القاتِمُ (...) الذي استقلّ به **أبو شبكة** في **أفاعي الفردوس**، فهو وِجْهَةٌ من الشّعر

---

(49) ذكره عمر الجمني، الأدب والفكر عند إلياس أبو شبكة، ص 75-76 (بالرّجوع إلى المذاهب الأدبيّة الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت سنة 1975، ص 266).

(*) انظر مجلّة الأمالي (البيروتيّة)، في العددين 28 و30 سنة 1930.

قلّ من انتهجها من شعرائنا؛ وقد ذهب فيها مذهبًا بعيدًا مُحتذيًا بإمامها **بودلير** وأجاد ما شاء (...) لذلك فهو من أركان النّهضة اللّبنانيّة»[50]. أمّا **عبد اللّه لحود** فيقول: «إنّني لم أجدْ في شِعْر **أبو شبكة** أثرًا عميقًا **لبودلير** على ما في قصائد **أبو شبكة** من تشابهٍ سطحيّ (...) وكلّ من الشّاعريْن يَنْهَجُ في طريقة الصّياغة والنّظم نَهْجًا يُخالفُ المنهج الآخر»[51]. ويدْعمُ رأي المناصرين نُقّاد آخرون منهم **صلاح لَبَكي** وخاصّة **أمين الرّيحاني**.

إنّها معركة أدبيّة بين فريقين لا غرابَة فيها؛ ونعْلَم أنّ مثيلاتِها كثيراتٌ في الآداب العالميّة. أمّا الغرابَةُ التي تلْفتُنا فهي سُكُوتُ المناصرين والمُعادين على ما يُعْرَف في النّقد بـ «**تضافر النّصوص**» أو «**المُواردة**»[*] أو «**التّناصّ**» كما يقولون. وقد يكون **رزّوق فرج رزّوق** مُحِقًّا في حُكْمِه عندما قال: «لم يكن أبو شبكة في **أفاعِيه** نُسْخَةً رخيصةً عن سِواهُ، وإنّما كان شاعِرًا جريئًا سار عَبْرَ طريقٍ جديدةٍ من طُرق الشّعر العربيّ الحديث»[52].

إلاّ أنّ الأمر الذي لا نشكّ فيه هو أنّ **إلياس أبو شبكة** استفاد من **الفنّ الشّعريّ** كما دعا إليه ومارسه **بودلير**، ولكنّها استفادة ثريّة نابعة من خصائص ابتدعها **إلياس أبو شبكة**. فلئن وَجَدْنَا في شعر **بودلير** قصيدة عُنوانها Une Charogne وفي شعر **إياس أبو شبكة** قصيدة عُنوانها **القاذورة** فإنّ ذلك لا يَعْني أنّ التّقليد المُطْلق

---

(50) دراسات وذكريات، ص 35-36.

(51) المصدر ذاته، ص 46-47.

(*) انظر محمد الهادي الطرابلسي، فصل بعنوان: المواردة ظاهرة أدبيّة وإطارا خاصًا لتحليل الخصائص الأسلوبيّة، حوليات الجامعة التّونسية عدد 30، سنة 1989، ص 345-377.

(52) إلياس أبو شبكة وشعره، ص 204.

يَجْمَعُ بينهما، إنّ نوع العلاقة بين هاتين القصيدتين لا تستبين إلاّ باستجلاء الفنّيات الشّعريّة القائمة في كِلْتَا القصيدتين. وليس هذا الموضوع غرضَنَا في هذا البحث.

* * *

إلياس أبو شبكة كاتبًا عن الأدب الفُرنسيّ ومُتَرْجِمًا لآثار مُهمّة منه

وأمرٌ مُهمٌّ آخر، في رأينا، هو أنّ **إلياس أبو شبكة** اعتمد اللّغة الفِرنسيّة **وسيطًا** إلى الاطّلاع عى الآداب الأجنبيّة؛ من ذلك أنّه قرأ **الإلياذة** للشّاعراليوناني **هوميروس** (حوالي سنة 700 ق. م، ILIADE d'Homère)، **والإلياذة** للشّاعر اللاّتيني فرجيل (70-19 ق. م E'néide de Virgile)، وقرأ **الكوميديا الإلاهيّة** للشّاعر الإيطالي دانتي (Dante, **La Comédie humaine**, 1321-1265)، وقرأ **الفردوس المفقود** للشّاعر الأنكليزي **ميلتون** (Milton, Le Paradis perdu, 1674 - 1608) مترجمةً بقلم **شاتو بريّان** (Chateaubriand, 1848-1768)، كما قرأ **فاوست** للشّاعر الألماني **غوته** (Goethe, Faust, 1832-1749).

أتيحت إذن **لإلياس أبو شبكة** ثقافة أوروبيّة **بواسطة اللّغة** الفِرنسيّة؛ وليس بالإمكان، في هذا المقام، أن نرصد كلّ ما قرأه من آثار شهيرة فِرنسيّة أوّلا وأوروبيّة بوجْهٍ أعمّ. وقد دَفَعَهُ ذلك الزّاد المعرفيّ الأجنبيّ إلى الإقبال على **الدّراسات النّقديّة عن الآداب الإفرنجيّة وأعلامها ومذاهبها الأدبيّة وتيّاراتها الفِكريّة**.

* * *

لقد صحّ لدينا أنّ إلياس أبو شبكة كان يُتْقِنُ اللّغة الفِرنسيّة إتقانًا يُمكّنه من الإطّلاع على الأدب الفرنسيّ اطّلاعًا مباشرًا؛ بواسطتها

يقرأ النصّ ويفهمُهُ فَهمًا حتّى حصل له من ذلك عِلْمٌ غزيرٌ بالأدب الفَرنسيّ في مختلف مدارسِهِ ومذاهبِهِ وتيّاراتِهِ، وبأعلامها خاصّة.

ثمّ هو لا يكتفي بالاطّلاع والاستفادة بل يُقْبِلُ على التّعريف بهذا الأدب في مختلف المظاهر التي ذكرنا مُعَرِّفًا بها في ضوء النّقد الأدبيّ **والمنهجيّة المقارنيّة** أحيانا. إنّ الذي يقبل على النّظر في الصّحافة البيروتيّة، سنة 1930، يلاحظ إنتاجا أدبيّا نقديّا مذهلاً يَنْشُرُهُ **أبو شبكة** تباعا عن **الأدب عند الإفرنج** حسب عِبَارَته. إلاّ أنّه مُعْجَبٌ إعجابًا بالثّقافة الفِرنسيّة خاصّة وبالأدب الأوروبّي بوجه عامّ. قال: «لا نُخْطئ إذا قلنا إنّ فرنسا هي ثَدْيُ العالم. وإنّ معظم الحركات الاجتماعيّة والسّياسيّة والأدبيّة رضعَتْ من هذا الثّدي (...) فلفرنسا الفَضْل الأكْبَرُ على جميع الحركات الأدبيّة التي قامت في أوربا أوّلا وفي سائر بقاع الأرض أخيرًا»[53]. إنّ هذا الإعجاب، ليس مذهبًا فكريًا عنده، إنّما هو سبيلٌ إلى ترقية الأدب العربيّ، **إنّه إعجابٌ منهجيٌّ وليس إعْجابًا مذهبيًا**.

* * *

أبو شبكة وَلِعَ بالأدب الفِرنسيّ وسائر الآداب الأوروبيّة لكنّه ولَعٌ له شروط وفي هذا المعنى قال: «لا نزاع في أنّه من الضّرورة الاطّلاع على أدب الأجانب للاستفادة من كُنوزه، ولكنّ الاستفادة من هذه الكُنُوز لا تُفضي إلى التّخلّي التّدريجيّ عن السّجايا الوطنيّة، واختلاط المشارِب وطُرق التّفكير لا تفقد أمّة فضائلها ومزاياها»[54]، هذه هي القضيّة الأساسيّة التي عليها قامت العلاقة بين **إلياس أبو شبكة والأدب الفِرنسيّ**.

(53) روابط الفكر والرهوح بين العرب والفرنجة، ص 7.

(54) المصدر ذاته، ص 102.

* * *

أ ـ إلياس أبو شبكة كاتبا عن «الأدب عند الإفرنج» (*)

إنّ أهمّ ما يستميز به **إلياس أبو شبكة** من بين أقرانه، منذ أن كان تلميذًا إلى أن أصبح كاتبًا، سَعَةُ المطالعة واتّصالُها حتّى السّنوات الأخيرة من حياته. فلا يَعْجَبَنْ أحدٌ من غزارة نتاجه الأدبيّ والنّقديّ في علاقته بالآداب الأجنبيّة.

إن نحن رَصَدْنَا هذا النّتاج في مختلف المجلاّت، من سنة 1930 إلى سنة 1945، أدركنا أنّه كان حريصًا على أن يُعَرِّفَ القرّاء العرب بمظاهر مُهمّة من «**الأدب الأجنبيّ**»؛ من ذلك مثلا، مقالاته المنشورة في مجلاّت بيروتيّة شهيرة هي : **المعرض**، **البرق**، **الجمهور**، **الأديب**، **المكشوف**، نسجّلها في الجداول التّالية :

مجلّة المعرض (1930)

1 ـ أثر الحبّ في الفنّ، شوبن وجورج ساند، (Chopin et George Sand)، ع. 892	2 ـ غرام الفريد دي موسّيه بجورج ساند، (Mussrt et George Sand)، ع. 893
3 ـ من صفحات التّاريخ الغرامي، سانت بوف وأديل هيغو (Saint Beuve et Adèle (Foucher) Hugo) ع. 894	4 ـ من صفحات التّاريخ الغرامي، هيغو وجوليت دُروّي (Hugo et Guliette Drouet) ع. 899
5 ـ دانتي (Dante) والمهزلة الالاهية، ع. 912	

(*) والظّاهر أنّه يقصد بالأدب عند الإفرنج الأدب الأوروبي عامّة والفِرنسيّ منه خاصّة.

مجلّة البـــرق (1930)

1 ـ الأدب عند الإفرنج، لامرتين (Lamartine) تأثير الشّرق عليه، مذهبه السياسيّ، ع. 3370	2 ـ الأدب عند الإفرنج، الأدب الايطالي، بترارك (Pétrarque) الشّاعر الايطالي، ع. 3371
3 ـ الأدب عند الإفرنج، الأدب الألمانيّ، غوته (Goethe)، ع. 3372	4 ـ الأدب عند الإفـــرنج، الأدب الأنكليـــزيّ، بيرون (Byron)، ع. 3373
5 ـ الأدب عند الإفرنج، الأدب الأنكليزيّ، شيلي (Shelley)، تنيسون (Tennyson)، برونتك (Browning)، ع. 3374	6 ـ الأدب عند الإفـــرنج، فكتـــور هيـــغو (Victor Hugo)، ع. 3374 / ع. 3377
7 ـ الأدب عند الإفرنج، ألفريد دي فيني (Alfred de Vigny)، ع. 3378	8 ـ الأدب عند الإفرنج، سيرانو دي برجراك (Cyrano de Bergerac, لإدمـــون روســـتـــان) Edmond Rostand)، ع. 338
9 ـ المسارح الفرنسيّة في القرن السّابع عشر، ع. 3383	10 ـ الأدب عند الإفرنج، من الأدب الفرنساويّ، موسيّه (A. de Musset) قبل عهده بجورج ساند (George Sand)، ع. 3385

مجلّة الجمهـــور (1937)

بول فاليري في آرائه الخاطئة، الوحي الشعريّ (Paul Valéry)، ع. 25	2 - بول فاليري في آرائه الصّائبة، الوحي الشعري، ع. 25
3 - ذكرى الشّاعر الرّيفي ميسترّال (Mistral)، ع. 30 44	4 - شارل بيغي (Charles Péguy)، ع.

مجلّة الجمهــور (1938)

5 - رؤيا دانتي، قصيدة خالدة للشّاعر فكتور هيغو، (V. Hugo). فصلان متتاليان، ع. 75 / ع. 77	6 - هريو بين الأدب والسّياسة (Herriot)، ع. 82

مجلّة الأديب

(1942)	(1943)
1 - كتّاب فرنسا الحرّة، بنجمان كونستان (Benjamin Constant)، ج. 4	2 - انكسار القلب (مجموعة قصائد للشّاعر الفرنسيّ أراغون ,Aragon) (Le crève - cœur، ج. 5

مجلّة المكشوف

(1944)	(1945)
1 - إدمون روستان Edmond) (Rostand، ع. 352	2 - أفضل مُفكّر في عصره، (يعني بول فاليري) (P. Valéry) ، ع. 412

إنّ النّاظر في مضمون هذه الجداول سريعا ما يقتنع بما لإلياس أبوشبكة من علم غزيرٍ بأدب الفِرنجة، الفرنسيّ منه خاصّة والأوروبيّ عامّة. وقد نُلفيه يُوغِلُ في هذا الأدب الأجنبيّ بَاحِثًا، محلّلاً، نَاقدًا أو مُعرّفًا ببعض مظاهره، وذلك انطلاقا من سنة 1930 إلى سنة 1945، وكانت مقاصده الأساسيّة من كلّ ذلك فَتْحَ افاقٍ جديدةٍ للأدب العربيّ بها يستفيد من كنوز أدب الأجانب، لأنّ «اختلاط المشارب وطرق التفكير لا

يُفقِدُ أمّة فضائلها ومزاياها» حسب تعبير أبو شبكة [55]. فلعلّنا، لا نُبْعِدُ، إن رأينا أنّ المقصد الأساسيّ من التّعريف بأدب الأجانب نَابعٌ من فلسفة الأدب المقارن التي تقوم على التّعاون الفكريّ؛ لأنّ «قانون الفكر يقضي بأنّ الذي يأخذ هو الذي تزداد ثروته» حسب تعبير السيّدة دي ستال (Mme de Staël) في كتابها عن ألمانيا (De l'Allemagne).

ليس من غرضنا أن نرصد في الفترة التي ذكرنا نتاجه المتمثّل في مقالاته السّياسيّة والإجتماعيّة، أو في مقالاته النّقديّة المتعلّقة بالأدب العربيّ وإنّما حسبنا أن نُلمعَ إلى ثلاثة مؤلّفاتٍ لها علاقة بفرنسا.

***

ب - أبو شبكة مؤلّفا لثلاثة كتب منطلقها ثقافته الفرنسيّة

1 - تاريخ نابليون بونبارت - 1821 (Napoléon Bonaparte 1769)

ألّف أبو شبكة هذا الكتاب سنة 1929 وأصدره ببيروت في السّنة ذاتها. هذا الكتاب هو قصّة حياة نابليون منذ طفولته حتّى وفاته سنة 1821 في «جزيرة القدّيسة هيلانة» (Sainte - Hélène) ونَقْلِ رُفاته إلى فرنسا بعد نحو عشرين سنة (سنة 1840)، وهو تمجيد لعظمة هذا البطل في أيّام النّصر وأيّام القهر.

ولا يعْدَم قارئ هذا الكتاب أن يستكشف إعجاب إلياس أبو شبكة بهذا القائد التّاريخيّ: إنّه يرى فيه صورة البطل المقدام وثمرةَ الشّخصيّة

(55) روابط الفكر والرّوح بين العرب والفرنجة، ص 102.

الفرنسيّة التي تيسّر ظهور الأبطال الأمجاد، وصورة رجل عظيم الشّأن «لأنّه يجمع بين أقانيمَ ثلاثة : العقلُ والعاطفة والقوّة»[56] واعتبره «رجُلاً هائلاً عجيبًا، (...) لأنّه كان يحبُّ الأدباء بقدر ما كان يخافهم (...) ولأنّ الأشراف رأوا فيه مُغْتصبًا ظالمًا، في حين كان العملة والفلاّحون والجنود يرَوْنَ فيه رجل الشّعب»[57].

2 - لامرتين (Lamartine 1869-1790)

ألّف إلياس أبو شبكة هذا الكتاب عن حياة الشّاعر الفِرنسيّ لامرتين بمناسبة مرور مائة عام على الرّحلة التي قام بها هذا الأديب الفِرنسيّ إلى الشّرق قصد زيارة «البقاع المقدّسة»، مهد المسيحيّة ؛ وأصدره في بيروت سنة 1933.

لا شكّ في أنّ تأليف هذا الكتاب سليل إعجاب إلياس أبو شبكة بالأدب الفِرنسيّ عامّة وبأدب لامرتين خاصّة، لأنّه يعتبره شاعرا عظيما، ومفكّرا لامعًا، ورجلا في السّياسة بارعًا. ولعلّ ما لَفَتَهُ إلى لامرتين على وجه الخصوص ما أنِسَ فيه من عِناية بروحانيّة الشّرق وجَمَالِ لبنان سَاحِلاً وجبلاً. إنّه أعْجب على كلّ حالٍ بما امتاز به هذا الأديب الفِرنسيّ من احترامٍ للشّعوب التي لقيها في زيارته للشّرق عامّة ولبنان خاصّة عبّر عنه بوضوح وأمانة في مؤلّفاته.

***

3 - روابط الفكر والرّوح بين العرب والفِرنجة

ألّف أبو شبكة هذا الكتاب وأصدر الطّبعة الأولى منه في بيروت سنة 1943، وصدرت الطّبعة الثّانية سنة 1945.

---

(56) انظر المجموعة الكاملة لآثار أبو شبكة النثريّة، المجلّد 3، ص 8. (مقدّمة وليد نديم عبّود).

(57) انظر المصدر المذكور، ص 16 - 17 (مقدّمة المؤلّف).

موضوع هذا الكتاب تعريفٌ بالأدب الأوروبيّ عامّة والفِرنسيّ منه خاصّة. وهو في الوقت ذاته محاولة استكشاف الرّوابط بين الأدب العربيّ في النّصف الأوّل من القرن العشرين والأدب الفِرنسيّ في النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر، في عهد الرّومنطيقيّة بالخصوص. أيستجيب مضمون الكتاب لعُنوانه؟ سؤال لا إمكان للجواب عنه في هذا المقام؛ إلاّ أنّه كتاب يستوقف النّاظرَ في الأدب العربيّ الحديث من وجهة مقارنيّة. إنّ إلياس أبو شبكة معجب بالأدب الفِرنسي إعجابا قد يوقع القارئ المتعجّل في الخطإ، لأنّ الفصل الأوّل منه «فرنسا الأدبيّة» قد يدفع إلى ذلك.

أمّا ما جاء في غضون هذا الكتاب من مواقف عبّر عنها المؤلّف إزاء الأدب الفِرنسيّ وتأثّر الأدباء العرب به فلعلّه القضيّة الأساسيّة فيه.

على هذه الأسس الفكريّة تقوم علاقة إلياس أبو شبكة بالأدب الفِرنسيّ في سبيل النّهوض بالأدب العربيّ. ونعرف أنّه أنشأ لتحقيق هذه الغاية خطّة علميّة تحتاج إلى الدّرس والتّحقيق، قوامها التّرجمة.

* * *

ج - إلياس أبو شبكة مترجما إلى العربيّة آثارا فرنسيّة

دعا أبو شبكة إلى النّهوض بحركة التّرجمة، على أن تُضبط قواعدها وغايتها. وليس من قبيل الصّدفة أن يُقْبِلَ هو نَفْسُهُ على ترجمة الكتب التي تُمَهِّدُ لتحقيق هذه الغاية.

لقد ترجم أبو شبكة في النّصف الثّاني من حياته مجموعة من الآثار الفِرنسيّة، نُسجّل أهمّها في الجداول التّالية :

موليير (Molière 1673 - 1622)

النصّ الفرنسيّ	النصّ المترجم إلى العربيّة
Le Médecin malgré lui (1666)	الطّبيب رغما عنه (1932)
L'Avare (1668)	البخيل (1932)
Le Bourgeois gentilhomme (1670)	المُثْرِي النّبيل (1932)
Le malade imaginaire (1673)	مريض الوهم (1932)

فولتير (Voltaire 1778 - 1694)

النصّ الفرنسيّ	النصّ المترجم إلى العربيّة
Micromègas	ميكرّوميغاس وثلاث قصص أخرى

برنادين دي سان بيير
(Bernardin de Saint-Pierre 1814 - 1737)

النصّ الفرنسيّ	النصّ المترجم إلى العربيّة
Paul et Virginie	بولس وفرجيني (1933)

لامرتين (Lamartine 1869 - 1790)

النصّ الفرنسيّ	النصّ المترجم إلى العربيّة
Jocelyn (1836)	جوسلين (1926)
La Chute d'un ange	سقوط ملاك (1927)

ألفونس كار (Alphonse Karr 1890 - 1808)

النصّ الفرنسيّ	النصّ المترجم إلى العربيّة
Majdeline	مجدولين (1929)

إنّ هذه الجداول تدلّ على أنّ لإلياس أبو شبكة حسّا بأهمّية التّرجمة : فهي، في رأيه، وسيلة للتّطوّر الأدبيّ والتّرقّي الحضاريّ ؛ إنّه يرفض أن ننقل إلى القرّاء «ما هبّ ودبّ» كما يرفض أن ننقل إلى القرّاء «سَقَط المتاع من صادرات الغرب» [58]. فليس غريبا أن يأخذ نفسه بترجمة آثار لأعلام طائفة من الكتّاب الفرنسيّين. لقد وضّح موقفه في فصول نشرها في أهمّ المجلاّت البيروتيّة، من بينها فصل مهمّ عنوانه : لماذا نترجم ؟ نشره في مجلّة المعرض سنة 1934 (العدد 1016). أمّا كتاب روابط الفكر والرّوح بين العرب والفرنجة فهو لصيق بهذا الموضوع تمامًا.

خاتمــــة

لنا أن نستخلص إذن أنّ **إلياس أبو شبكة** في مؤلّفاته ومترجماته كان يرمي إلى تطوير الأدب العربيّ في العصر الحديث ؛ وذلك بالإستفادة من الأدب الفرنسيّ. لقد تصوّر مسالك كثيرة لتحقيق هذه الغاية ذكرنا بعضها في هذا البحث.

ونجده، دعْمًا لذلك، يُقرّرُ وَجَمَاعة من خلاّنه، إنشاء «**قوّة فكريّة مناضلة**» رأوْا أن يكون اسمها «**عُصْبَة العشرة**» : وهي حركة نضالٍ في سبيل «**تحْديث**» الأدب العربيّ. قال عنها مُعرّفًا بها : «إنّ عُصبة العشرة صمّمت أن تَخْدِم الأدب العربيّ عن طريق النّقد وغير النّقد» [59] ؛ أنشئت هذه الجماعة في بيروت سنة 1930، وأبو شبكة يحبو إلى سنّ الثّلاثين. أفرادها أدباء شبّان، كانوا يُتقنون الفرنسيّة، مُطّلعين على الأدبيْن العربيّ

(58) انظر : روابط الفكر والرّوح بين العرب والفرنجة، فصل «ينقلون ما هبّ ودبّ». ص 111 - 124.

(59) رزّوق فرج رزّوق، إلياس أبو شبكة وشعره، ص 113، (بالرّجوع إلى مجلّة المعرض، العدد 935، سنة 1931).

والغربيّ، منهم ميشال أبو شهلة، وميشال زكور، وخليل تقيّ الدّين، وفؤاد حُبيش، و«إلى جانب هؤلاء كان ينتصب أبو شبكة»[60].

وقد ضمّت «دار [مجلّة] المعرض» عُصبة العَشَرة واتّفقوا على أن يجعلوا من هذه المجلّة الأسبوعيّة نُسْخة لبنانيّة من مجلّة «الإليستراسيّون» الفِرنسيّة «Illustration»

وما هي إلاّ أن التفّت أقلام الطّليعة الثّقافيّة في هذه المجلّة «حتّى تجاوز ذكرها حدود لبنان إلى سوريا والعراق ومصر والأندلس الجديدة في الغرب الأقصى؛ وقد لاقت تأييدًا في بيئات الأجيال الطّالعة هنا وهناك، ممّا ضاعف إيمانها برسالتها (...)، واستمرّ عهدها الذّهبيّ طوال ثلاث سنواتٍ إلاّ قليلاً (...)، إلى أن عُلّق الدّستور فعُطّلت مجلّة المعرض»[61].

وخُلاصة قولنا، في هذا المقام، أنّ إلياس أبو شبكة اجتهد في إتقان اللّغة الفرنسيّة التي يسّرت له معرفة الأدب الفِرنسيّ؛ إلاّ أنّه لم يجعل منه «وصيا» (tuteur) على ثقافته العربيّة، إنّما استضاء به لإنشاء منهجيّة بها يتحسّس سُبُلَ النّهوض بالأدب العربيّ وإعادة النّظر في الفنّ الشّعري منه خاصّة. إنّه أكّد هذا المعنى في كتابه روابط الفكر والرّوح بين العرب والفرنجة الذي ختمه بقوله: «إنّ الأدب العربيّ يستمدّ اليوم غذاءه من تُربته وجوّه، وله في نهضته هذه عُدّةُ العِلْمِ وعُدّةُ الثّقة بالنّفس»[62].

وكأنّه كان في ذلك مُتمثّلا بقولِ العالم المقارنيّ الفرنسيّ فيلريت شال (Philarète Chasles) «لا شيء يَحْيَا مُنْعَزِلاً، (...) فكلّ النّاس يَقْتَرِضُونَ الأفكار والمعاني من بعضهم بعضا».

فوزية الصفّار الزّاوق

---

(60) المرجوع المذكور، ص 112.

(61) انظر مقال فؤاد حبيش، أنا وإلياس شبكة، دراسات وذكريات ص 141-142.

(62) روابط الفكر والرّوح بين العرب والفرنجة، ص 167.

حوليات الجامعة التونسية - عدد 2006/50 ص ص 333 - 355

التداعي وإنتاج الدلالة "الأشياء المسكونة" "لأنسي الحاج" " أنموذجا "

د. عبد الكريم حسن
جامعة البحرين

(لم أكتب «قصيدة النثر»، بحصر الدلالة. وفقا لمقاييسها، في النقد الفرنسي بخاصة، على الرغم من أنني كنت من أوائل الذين بشّروا بها، وحرّضوا على كتابها، واحتضنوها. ويعرف المعنيون أنني كنت أول من أطلق هذه التسمية بالعربية، نقلا عن المصطلح الفرنسي، في مقالة تحمل العنوان نفسه (مجلة شعر، العدد 14، ربيع 1960). وكان أول من كتبها، في ظني، استنادا إلى تلك المقاييس، واقتداء بأهم كتابها رامبو، ميشو، ارتو، بريتون، هو أنسي الحاج. وقد وصفته آنذاك، احتفاء به، في رسالة إلى يوسف الحال، بأنّه «الأنقى» بيننا في مجلة «شعر») [1].

هكذا يضعنا «أدونيس» في قلب المسألة. فـ «أنسي الحاج» أول من كتب قصيدة النثر العربية، وفقا لمقاييسها الفرنسية. و«أنسي الحاج» هو «الأنقى بينهم» في مجلة «شعر».

---

(1) موسيقي الحوت الأزرق، أدونيس، دار الآداب، بيروت 2002.

يضعنا «أدونيس» في قلب المسألة. ولكنني لا أريد أن أنبض في هذا «القلب»، ولا أريد لأذني أن تتصرف إلى «موسيقى الحوت الأزرق».

قلتُ، لا أريد. وهذا لا ينطوي على رفضٍ وإنكار. إنّه ينطوي - بكل بساطة - على التوق إلى النبض بقلب آخر.. في قلب آخر. والانشغال بموسيقى غير «موسيقى الحوت الأزرق».

أن يكون «أنسي الحاج» أول مَنْ كتب قصيدة النثر العربية، وفقا لمقاييسها في النقد الفرنسي، فهذا ما يضع أعماله الشعرية في صميم «ملتقى الثقافات» الذي تدعو إليه «حوليات» الجامعة التونسية.

أن يكون «أنسي الحاج» هو «الأنقى» في مجلة «شعر»، فهذا ينطوي لا على مسألة أخلاقية، بطبيعة الحال، وإنما على مسألة ثقافية، ربما وضعته، مرة أخرى، في صميم «الملتقى الثقافي»، عاريا في مواجهة الآخر، إلا من اللغة والإبداع.

* * *

اعتدتُ، طيلة حياتي النقدية، أن أربي شهدي بعذابي، أن أسوق النتائج لا أن أُساق إليها، أن أغذيها لا أن أتغذى بها أو عليها، أن أدخل إلى متاهة النصوص وسراديبها لا أن أبقى على شرفاتها، أن أصغي إلى موسيقاها بأذني لا بالآذان التي التقطت موسيقاها.

هكذا قررت أن أقارب العالم الشعري لـ «أنسي الحاج»، وأن أضع العذاب الأول؛ الصفحة الأولى، بين يدي هذا «الملتقى».

هو عذابٌ أولٌ من عائلة أكبر. ذلك أن المشروع الذي رهنت له نفسي منذ عام ونيف وما أزال، هو مشروع الاقتراب من قصيدة النثر عند «أنسي الحاج»، ومن مجموعة «لن» على وجه الخصوص. وسوف «لن» يكون حكيما ولا سليما أن أسوق نتائجي قبل أن يكتمل الدرس. من

السهولة أن أذهب إلى ما ذهب إليه «أدونيس»، وخاصة أنّه رفيق «أنسي الحاج»؛ رفيق عمره، ورفيق شعره. ورفيق الحركة الشعرية التي قامت عليها مجلة «شعر». و«أدونيس» هو الذي أطلق هذه التسمية العربية على القصيدة، وهو الذي كان من الموضوعية أو التواضع إلى الحدّ الذي جرّد نفسه من «شرف» الانتساب إليها.

من السهولة أن أنحو المنحى الذي نحاه «أحمد بزون» لإثبات «لبنانية» قصيدة النثر العربية [2]، أو أنحو المنحى الآخر الذي نحاه «حلمي سالم» [3] لدحض هذا «الزعم»، لا بل لدحض «الزعم» القائل بالجذور الغربية الصرف لقصيدة النثر العربية.

كل ذلك من السهولة بمكان. وأسهل من أن ألمح ملمحا فنيا في قصيدة أو أخرى من قصائد «أُنسي الحاج» ليقفز ذهني على الفور إلى «رامبو»، و «بودلير»، و «آرتو» والسرياليين.

ولكنّه نهجٌ لا أرتضيه لنفسي، ولم أعمل به على امتداد حياتي النقدية. فليكن إذا أن أدفع بنصي كما هو، من حيث إنّه سيشكل، لا بنفسه، بل بالتعاون مع أفراد «عائلته» إجابة عن «ملتقى الثقافات».

وليكن أن أغض الطرف - مؤقتا - عن «ألويزيوس»، ونزوعه إلى «الغروتسيك»؛ هذا الذي يرتاح له «أنسي الحاج».

وليكن أن يسترد «رامبو» من أنسي الحاج» فوضويته الخلاقة، وتكثيفه الإيحائي، وتركيبه التراكمي.

(2) قصيدة النثر العربية، أحمد بزون، دار الفكر الجديد، بيروت 1996.

(3) جريد القدس العربي، 4 آب، أغسطس 1998.

وليكن أن أغفل - مؤقتا - عن هدم النحو عند «مالارميه»، والتمرد على اللغة عند «آرتو»؛ على قواعد النحو والمنطق، لا بل على الكلمات نفسها؛ حتّى الكلمات ... وليكن أن أنأى بنفسي وبشاعري عن الصورة الهاذية عن «بروتون»، وصوت اللاوعي عند السرياليين ...

فما يهمني الآن، لا هذا ولا ذاك، على وفرته ..

ما يهمني .. نهجٌ أرتاح إليه في قراءة الشعر .. نهجٌ يسكن إليه جنون القصيدة .. يسافر في حلمها.. يمسك بخيوط هذيانها.. يسيطر على فورانها .. حتّى تستقر بين يديه بنيةً ترتد إليها .. هي التي طالما ادعت التأبي عليها، ورفضت المثول بين يديها ..

ما يهمني .. قراءة لشعرٍ عصيٍّ على القراءة .. شعرٍ متمردٍ على الشعر .. وشعرٍ يستفزّ النقد إلى مواجهة لن يكون الهرب منها إلا هزيمةً للنقد والحياة.

* * *

الأشياء المسكونة[4]...

الأشياء المسكونة بما لم نكن ندري أنه سيبقى، الأموات الذين ينادون أنْ أعيدهم إلينا، الأحياء الذين يسيرون نحوي لأحقق لهم موتهم، الكتب، الأشرطة، الصور، الألحان، الوجوه، النيّات، الوجوه، العيون، الأصوات التي، الوجنة وطرف العين، الأصوات، العطور، الوجوه، الوجوه التي لم تكن كما

(4) تنتمي هذه القصيدة إلى المجموعة التي بعنوان "الوليمة"، وقد صدرت عن "دار الريس للكتب والنشر" في عام 1994.

هي بل كما تسلّلتْ بين غيوم الانبهار، ولبثتْ بين سطور الأسفل والأعلى أشدّ احتداماً من الشمس وأعمق من الخوف.

* * *

مرةً أخرى، تحجب القصيدة مفاتنها وراء علاقات النحو المعقدة. ومرةً أخرى، فإنه لا بد - للوصول إلى هذه المفاتن - من حلّ عُقَد النحو، وفكّ أزراره، كي تكشف "الجميلة" عن سرّها المخبوء.

والعقد النحوية في شعر "أنسي الحاج" ليست بسبب اللغة، وإنما بالرغم من اللغة ... ليست بسبب النحو واحتمالاته والتباساته، إنما بسبب النزوع إلى انتهاك النحو، وهدم بنيته المنطقية.

ومن هنا تأتي صعوبة العمل على مثل هذا الشعر.. وتأتي معها لذة العمل. فالبحث عن منطقٍ للغة في فورة جنونها، هو بحثٌ عن اللغة في تشكلها الأول .. في عقلها البدئي .. في انبثاقها عارية من السديم.

الصعوبة الأولى في النص تبدأ مع العنوان. وهي صعوبةٌ تنشأ من جواز اتصال النص بعنوانه، أو انفصاله عنه، على المستوى النحوي الصرف. فهل يشكل النص جملةً ممتدةً من العنوان حتى آخر كلمةٍ في القصيدة ؟ أم يكون العنوان معزولاً عن هذه الجملة الطويلة الممتدة ؟

A - حين ينفصل النص عن العنوان :

تتخذ القراءة أحد مساراتٍ ثلاثةٍ وفقاً لاحتمالاتٍ إعرابيةٍ ثلاثة :

A - a) في الاحتمال الأول تُعرب الأسماء التي تلي الفواصل في النص أبدالاً من "الأشياء".

A - b) في الاحتمال الثاني لا تكون تلك الأسماء أبدالاً من المبتدأ "الأشياء". بل أبدالٌ من اسم الموصول "ما".

وفي كلا الاحتمالين تبقى القصيدةُ مبتدأ بلا خبر.

A-c) وفي الاحتمال الثالث تُعرب مفردة "الأموات" خبراً لمبتدأ محذوف. وتكون جملة المبتدأ والخبر في محل رفعٍ خبراً للمبتدأ الأول "الأشياء"، وتكون سلسلةُ الأسماء التي تلي الفواصل :

- إما سلسلة جملٍ خبريةٍ على غرار سابقتها : "الأشياء المسكونة بما لم نكن ندري أنه سيبقى، هي الأموات، هي الأحياء، هي الكتب... الخ.

وإما سلسلةً من الجمل المعطوفة على الجملة الخبرية : "الأشياء المسكونة بما لم نكن ندري أنه سيبقى، هي الأموات، وهي الأحياء، وهي الكتب... الخ.

B - حين يتصل النص بالعنوان :

تأخذ القراءة مسارين اثنين، وفقاً لاحتمالين إعرابيين اثنين :

B-a) أن يكون العنوان مبتدأ موصوفاً يجد خبره في الجملة المكونة من مبتدأ آخر محذوف، وخبرٍ هو الكلمة الأولى بعد العنوان :

"الأشياء المسكونة.. هي الأشياء المسكونة بما لم نكن ندري...". وفي هذه الحالة تكون الأسماء في ثنايا النص أبدالاً من اسم الموصول "ما" ؛ فـ "الأشياء المسكونة .. هي الأشياء المسكونة بما لم نكن ندري أنه سيبقى، بالأموات الذين ينادون أن أعيدهم إلينا، بالأحياء الذين يسيرون نحوي لأحقق لهم موتهم، بالكتب ، بالأشرطة..."الخ.

B-b) أن يكون العنوان مبتدأ موصوفاً متعدد الخبر ؛ خبره الأول هو الجملة المكونة من مبتدأ محذوف، وخبرٍ هو الكلمة الأولى بعد العنوان. وأما أخباره الأخرى، فكافة الأسماء التي تلي الفواصل في النص. فـ "الأشياء المسكونة" هي الأشياء المسكونة بما لم نكن ندري أنه سيبقى، هي الأموات الذين ينادون أن أعيدهم إلينا، هي الأحياء...هي الكتب، هي الأشرطة .. الخ.

تلك هي الوجوه المحتملة للجملة - القصيدة التي تقوم على هدم البنية النحوية للجملة الاسمية. فتارةً نحن بإزاء مبتدأ بلا خبر، وتارةً بإزاء خبرٍ يقتضي إدراج العنوان في بنية النص للعثور على خبره. وفي الحالتين أسماء لا حصر لها في النص تتداعى مفجِّرةً بنية المبتدأ وخبره.

ويبقى المشكل أنه ما من شيءٍ يسمح بالفصل بين هذه الوجوه الإعرابية المختلفة. فكلٌّ منها مشروعٌ، قائمٌ بذاته، يطالب بحقه في قراءةٍ مستقلة. فهل يساعدنا المحتوى الدلالي للجملة على تجاوز هذا الإشكال ؟

قد ينطوي هذا السؤال على مفارقة ؛ فمن جهة، يقوم درسنا النقدي على دور النحو في إنتاج الدلالة، ومن جهةٍ أخرى، نسأل الدلالة عن دورها في الفصل في مسائل النحو.

ولكن المفارقة ما تلبث أن تنحلَّ عندما نعود إلى القواعد التي تحكم عملية النظم أو التأليف. والقاعدة الأولى التي يخضع لها نظم الكلام هي التأليف بين مكوّنات «Constituants» ننتقيها من سلاسلها الأمثالية «Chaines paradigmatiques». وذلك كالتأليف بين الأفعال والأسماء في الجملة الفعلية على سبيل المثال.

أما القاعدة الثانية فتقضي باختيار أفعالٍ محَّددةٍ للدخول في علاقةٍ مع أسماءٍ محددةٍ كي تكتسب الجملة قابلية التلقي.

في القاعدة الأولى نكون على مستوىً نحويٍ صرف. في القاعدة الثانية نكون على مستوىً نحويٍ دلالي. وهذا الدرس تعلمنا إياه القواعد التوليدية والتحويلية. ومما تعلّمه أن من الجمل ما هو قواعديٌّ ومقبول، ومنها ما هو قواعديٌّ غير مقبول.

فأما ما دفعنا إلى توظيف هذه المقولة اللسانية، فهو اللعبة التي تقوم عليها القصيدة، وهي لعبة البدل. فلقد بدا لنا ونحن نتوغل في تفاصيل هذه اللعبة أن الشاعر تمكّن من التسلُّل إليها، واختراق نظامها النحوي، من خلال ما أتاحه له هذا النظام من إمكانياتٍ واحتمالات. إن التهديم الإبداعي الذي مارسه الشاعر يتمثل في المحافظة على القاعدة الأولى، واختراق القاعدة الثانية.

A - حين ينفصل النص عن العنوان :

A-a) المحتوى الدلالي ونحوُ البدل (الاحتمال الأول) :

في هذا الاحتمال تنهض الأسماء ما بعد الفواصل أبدالاً من الاسم الأول في النص. ولما كان هذا الاسم المبدل منه هو المبتدأ، فإننا نتساءل عن مدى التطابق بين كل بدلٍ في النص وبين هذا المبدَل منه.. سنتساءل عن كل علاقةٍ بدليةٍ؛ هل تقوم ؟ أم لا تقوم ؟ هل هي مقبولة على المستوى الدلالي ؟ أم غير مقبولة ؟

A-a-1) "الأمواتُ الذين ينادون أن أعيدهم إلينا" :

"**الأمواتُ**" - من الوجهة النحوية - بدلٌ من "الأشياء". ولكنْ؛ كيف يمكن أن يستقيم الأمر من الوجهة الدلالية ؟ إن تشييء الميت تحقيرٌ لا ينسجم مع السياق. ففي السياق أن هؤلاء "الأموات" ذكرياتٌ حميمةٌ

تطالب بحقها في العودة إلى الحياة، ولكن إبدالها من "الأشياء" إبدالَ الجزء من الكلّ يضعها في موضعٍ تخفيضيٍ تحقيري. وهنا موضع الهدم، إذ حافظ الشاعر على القاعدة الأولى من قواعد النحو، واخترق القاعدة الثانية.. حافظ على نظام النحو، واخترق المؤالفة بين نويات المعنى في البدل والمبدل منه. ولقد كان يمكن النظر إلى هذا الاختراق على أنه مجازٌ أو فيض معنى. ولكن حقيقة الأمر أنه لا مجاز ولا فيض معنى. حقيقة الأمر أننا بازاء معنىً لا يفيض «Connotation non productive». فتشييء الميت لا ينتج دلالةً، بل يحمل اختراقاً لنظام الدلالة.. تشييء الميت لا ينتج فيض معنى، بل يبقى رهناً بقيد معناه.

A-a-2) "الأحياء الذين يسيرون نحوي لأحقق لهم موتهم" :

"الأحياء" بدلٌ من "الأشياء". المشكلة السابقة تعيد نفسها ؛ إذ كيف يمكن لـ"الأحياء" - على المستوى الدلالي - أن تُبدَل من "الأشياء" ؟ كيف يمكن أن تكون الحياة جزءاً من الشيء ؟ وحتى لو جرّدنا الأحياء من أي مفهومٍ للحياة، واختزلناهم إلى مجرد حاملين للذكريات، فإننا لن نحصل إلا على مجازٍ باردٍ، أو فيض معنى لا يفيض.

فـ "الأموات" سابقاً، و"الأحياء" الآن.. كلٌّ يواجه المشكل نفسه مع المبدل منه. فهل مات أولئك "الأموات" بالنسبة إلى الشاعر فجاؤوا يطالبونه بإعادتهم إلى الحياة ؟ هل هو مَنْ قتلهم ؟ أم أنهم ماتوا بعيداً عنه ؟ وهل يكون في طلبهم هذا ثورةٌ أم استجداء ؟

وهؤلاء "الأحياء" الذين يسيرون نحوه ليحقق لهم موتهم، هل يكون موتهم إخراجهم من حياته ؟ ولماذا ؟ أم يكون كرهاً لهم ممن كره الحياة ؟ أسئلة لا أعرف كيف أجيب عنها.. كلُّ ما أعرفه أن شيئنة الحي والميت لا تُنتج دلالةً، ولا تفيض عن معنى.. إنها هدمٌ لنظام الدلالة.

A-a-3-4) **"الكتبُ، الأشرطةُ"** :

بدلان من الأشياء ؛ بدلان لا اختراق فيهما للقاعدة الثانية. فكل منهما يشكل امتداداً لـ"الأشياء" لا يتنافر محتواه الدلالي مع المبدَل منه.

A-a-5-6) **"الصور، الألحان"** :

بدلان ينطوي محتواهما الدلالي على احترامٍ واختراقٍ في آنٍ واحد. فـ"الصور" يمكن أن تكون "أشياءً" ؛ مجرد أوراقٍ مصوَّرةٍ، ويمكن أن تكون مسكونةً بذكرياتٍ تبعث فيها روح الحياة.

و"**الألحان**" بدورها يمكن أن تتراوح بين الشيئية والحياة ؛ يمكن أن تكون مجرد مادةٍ صوتيةٍ مخزنةٍ، ويمكن أن تكون أصواتاً تنساب.. تتموج.. تموت.

A-a-7-8-9-10-11-12-13-14) : **"الوجوه، النيّات، الوجوه، العيون، الأصوات التي، الوجنة، طرف العين، الأصوات"** :

كلها أبدالٌ موسومةٌ بالحياة مما يضعها في موضع اختراق المستوى الدلالي.

A-a-15) **"العطور"** :

تنطوي على مراوحةٍ بين "الشيئية" التي توسع لها موضعاً سوياً من المبدَل منه، و"الحياتية" التي لا تضعها إلا في موضع الهدم. إن المراوحة في "العطور" تكمن في شيئيتها من جهة، وقدرتها على الارتباط بمن يحملها، من جهةٍ أخرى، مما يُكسبها على المستوى الدلالي سمة الحياة.

ونختتم هذه الحلقة بالقول إن احتمال الإعراب بالبدل احتمالٌ قائمٌ لكنه تعترضه "شيئنة" الحيّ. فهذه الشيئنة - وإن كان لها ما يمكن أن

يحملها على المجاز - إن المجاز فيها، أو ما سميناه بفيض المعنى، لا يقوم بأي دورٍ خالقٍ في إنتاج معنىً يفيض.

A-b) المحتوى الدلالي ونحو البدل (الاحتمال الثاني) :

الأبدال هي هي، ولكنها عوضاً عن أن تكون أبدالاً من المبتدأ "الأشياء" تصبح أبدالاً من اسم الموصول "ما" الذي يدلُّ على "الذكريات".

"ما لم نكن ندري أنه سيبقى" هو ذكريات الشاعر التي بقيت له من حبيبته، ولم يكن يعتقد أنها قادرةٌ على البقاء.

A-b-1-2)- "الأمواتِ الذين ينادون أن أعيدهم إلينا، الأحياءِ الذين..

"الأموات" و"الأحياء" بدلان من "ما" الموصولية.. بدلان يستجيبان - على المستوى الدلالي - للمبدل منه. فهما بعضٌ من الذكريات المرَّة الحلوة التي خلفَّتها تجربةٌ عاطفية.

A-b-3-4-5-6) "**الكتبِ، الأشرطةِ، الصورِ، الألحانِ**" :

أبدالٌ لا تستقيم - دلالياً - مع المبدل منه إلا بفضلةٍ مضافة. هي أبدالٌ حسيةٌ، في حين أن الدلالة التي تحتفظ بها "الذكريات" موسومةٌ بالتجريد. ولما كانت عملية البدل بحدِّ ذاتها عمليةً أمثاليةً، فإنه لا يمكن أن يكون البدل بدلاً إلا بفضل وجود هذا المحتوى الدلالي الذي يسمح بعلميّة الإبدال. وعلى المستوى الإجرائي مثلاً، فإن إبدال أيِّ اسمٍ من اسمٍ آخر يعني إبدالاً لحزمةٍ من السمات المعنوية التي يتصف بها المبدَل، من حزمة السمات المعنوية التي يتصف بها المبدَل منه. فالإبدال علاقةٌ أمثاليةٌ بين مكونّين تقوم على وجود مجالٍ دلاليٍ مشترك.

ولكن هذا المجال الدلالي غير متوفرٍ في الأبدال الأربعة التي بين أيدينا. ومن ثمّ، فهي أبدالٌ قاصرةٌ بذاتها، لا عن إنتاج فيض معنىً

وحسب، بل حتى عن إنتاج قيد معنى، أو معنىً معجميٍ لأنها مجموعة مفرداتٍ مجردةٍ من أي سياق. إنها لا تكتسب حتى معناها الأول الذي كان يمكن أن يقود إلى المعنى الثاني، أو فيض المعنى، إلا إذا تخيَّلْنا لها فضلةً من كلامٍ، كأن نقول مثلاً : "الكتب التي قرأناها".. " الأشرطة التي سمعناها".. الخ. ففي هذا وحده، تكتسب هذه الأبدال دلالتها الأولى، وتنفتح على دلالتها الأخرى ؛ أعني دلالتها المجازية. ولكن اللعبة التي مارسها الشاعر هنا، هي لعبة توظيف البدل و"الغش" في اللعبة.

A-b-7..-15) أما الأبدال من السابع وحتى الأخير، فكلُّها أبدال جزءٍ من كل .. أبدالٌ يستقيم المحتوى الدلالي فيها بين البدل والمبدَل منه.

A-C) المحتوى الدلالي ونحُو الخبر (الاحتمال الثالث) :

الأسماء التي أعربناها أبدالاً في ضوء الاحتمالين السابقين، نعربها هنا أخباراً. وهي إما أن تكون كلها أخباراً، وإما أن يكون أولها خبراً، وما بعده أسماء معطوفةٌ عليه.

ولكنْ، قبل الدخول في مناقشة نحوِ الخبر، دعْنا نتأملْ في تعريف البدل لعله يقودنا إلى مناقشةٍ صائبةٍ للخبر : "**فالبدل هو التابع المقصود بالحكم بلا واسطة**". ولكن الخبر في سياقه من النص الذي نحن فيه يحتاج إلى واسطة. والواسطة تندُّ عن قصيدة النثر، وتجافي طبيعتها القائمة على التكثيف ؛ مما يُضعف احتمال الإعراب بالخبر. فـ"أخبار" النص لا تقوم أخباراً بذاتها إنما بتأويلها، أو تأويل جملٍ لها تتأول إلى أخبار. وهذا ما يضعف قوام التركيز في قصيدة النثر، ويذيب حدَّتها الشعرية في سيولة الانحلال.

هذا إلى أن الإعراب بالخبر لا يقوى على تجاوز المشكل المطروح سابقاً ؛ مشكل "**شيئنة**" الأموات والأحياء. فهي "**شيئنةٌ**" حتى لو أردنا تحميلها فيض معنى، إن معناها الذي يفيض أوهى من معناها المقيد.

B - حين يتصل النصّ بالعنوان :

B-a) المحتوى الدلالي ونحْو البدل (الاحتمال الأول) :

المشكل هنا هو نفسه المشكل الذي واجهنا في ضوء الاحتمال الثاني من احتمالات فصل النص عن العنوان (A-b). وهو المشكل الذي لا تستقيم فيه علاقة البدل من الناحية الدلالية إلا بإضافة فضلةٍ على كل واحدٍ من أبدال النص.

B-b) المحتوى الدلالي ونحْو الخبر (الاحتمال الثاني) :

وهذا المشكل هو ما أثاره الاحتمال الثالث من احتمالات فصل النص عن العنوان :

(A-c). وتجنباً للتكرار، فإننا نكتفي بالتذكير بأن المشكل المقصود هو مشكل المجافاة بين التركيز الذي تقوم عليه قصيدة النثر، والسيولة التي تقتضيها عملية التأويل.

بعد أن أعربنا القصيدة، واهتدينا إلى دلالتها بالنحو، وإلى نحوها بالدلالة، نلقي نظرةً إلى الوراء، نسأل فيها تلك الوجوه - الاحتمالات عن أيّها المرجَّح وبأيها نمضي إلى الأمام.

ولقد بدا لنا ونحن نتأمل في هذه المسألة المعقدة أن الإعراب بالبدل هو خير هذه الوجوه. وسواء كانت الأبدال من مبتدأ أو اسم موصولٍ إن ما تختزنه من تركيزٍ لمكونات النص، يفتح النص على آلية التكثيف. ولكنها وهي تفتحها تعجز أحياناً عن توفير الربط المنطقي لبعض المكونات مما يقتضي تفتيحها للوصول بها، أو الوصول من خلالها إلى فهمٍ أعمق للنص.

ولقد وجدتُ نفسي أقرب إلى النص منفصلاً عن عنوانه. فالنص في هذه الحال مبتدأٌ لا خبرَ له.. ومبتدأٌ مضخَّمٌ بأبدالٍ تحمل - على المستوى

النحوي - بنية البدل، وإن كان بعضها يفتقر إلى المنطق الذي يحكم هذه البنية.

ويبقى أن نقرأ النص كما هو : عنوانٌ ينفتح على وعدٍ لا يفي به، وقصيدةٌ - جملةٌ، أو جملةٌ - قصيدةٌ تنغلق على اسمها الأول ؛ على مبتدئها الذي أثقله الشاعر بحمولةٍ كبيرةٍ من الأبدال في لهاثٍ متسارعٍ انقطع على إثره نَفَسُه، واختنق بلا "خبر".

لهاثٌ منطوقٌ .. نصٌّ ظاهريٌّ.. بنيةٌ سطحيةٌ لا تربط بين مكوّناتها أية علاقةٍ منطقيةٍ .. إنها بنية الحلم والهذيان.

فلنهلثْ مع النص .. وراء النص .. محتفظين بتسارع نبضه .. آملين أن يكون "خبرُنا" في النهاية صحوةً من هذا :

السفر في الحلم :

السفر سفران : سفرٌ في العنوان، وسفرٌ في النص.

1 - في العنوان مفردتان ونقاطٌ ثلاث. النقاط مثلها مثل كلٍّ من المفردتين علامةٌ لغوية «Signe».

"**المسكونة**"، في العنوان، مفردةٌ تنطوي على محتوىً دلاليٍ يستدعي الموت.. يستدعي حضور الموتى على هيئة أشباح.

حضور الميت يعني عودته شبحاً .. يعني عدم عودته. إنه حضورٌ في الغياب.. استحضارٌ لوحشةٍ يشعر بها الحيُّ إزاء هذا الحضور.

في النقاط الثلاث وعدٌ ينفتح على تعريفٍ بـ"**الأشياء المسكونة**".. بمن يسكنها، أو بما يسكنها. إنه تعريفٌ من خلال غياب التعريف، كأن الشاعر يقول : الأشياء المسكونة .. أياً كان ما يسكنها، أو مَنْ يسكنها ..

هو ما سوف أحدثكَ عنه .. ما لن أحدثك عنه .. ما سوف أحدثك عنه لأنه موحشٌ .. طاغٍ في وحشته.. يفيض عن قدرتي الصمتُ حياله.. ما لن أحدثك عنه لأنك ربما كنت عارفاً به .. ملماً بخفاياه .. وربما كان من الخير أن تبقى هذه "الأشياء" في الظل .. أن تحتجب عن الذاكرة .. أن تغيب في النسيان.

2 - وتأتي القصيدة قراراً من الشاعر بالحديث عن "**الأشياء المسكونة**". فـ "**الأشياء المسكونة** .." هي "**الأشياء المسكونة بما لم نكن ندري أنه سيبقى** .." مابقي يذكِّر بما لم يبقَ.. شحنةُ ألمٍ.. صدمةٌ أمام عطالة الوهم .. أمام عجزه عن مزاولة النسيان .. إخفاقٌ للنسيان في الإيفاء بوعده ؛ في محو ماضٍ يُفترض أن يكون قد مضى، والإتيان على موتٍ يُفترض أنه تمّ.

"**ما لم نكن ندري أنه سيبقى**" هو مالم يأتِ عليه النسيان - الموت وما بقي هم :

* "**أمواتٌ ينادون أن أعيدَهم إلينا**".. أمواتٌ يرفضون أن يموتوا.. أمواتٌ يستجدون بعثهم إلى الحياة.

ويلتقي ضمير الفاعل المفرد في "**أعيدهم**"، وضمير الجماعة في "**إلينا**" ليثيرا - في تجاورهما - سؤالاً عن العائد الذي يعيد إليه "**نا**" الجماعة ؛ عن "الأموات" الذين أعيدهم "**أنا**" إلينا "**نحن**". فهل يكون الضمير ضميراً للجماعة أم للتثنية ؟ هل يكون "**الأموات**" تكثيراً لعاشقَين قبل أن يتحولا إلى أشباح تسكن "**الأشياء**".. تلتصق بها.. لا تريد فراقها أو لا تستطيع.. ولا تستطيع "**الأشياءُ**" فراقها أو لا تريد ؟

هل يكون ضمير الجماعة تكثيراً لاثنين بقدر عدد "**الأشياء**" التي تعاملا معها ؟ وعدد المرات التي وسمتْ هذه "**الأشياء**" ؟

هل يكون "**الأموات**" كل ما كان عليه العاشقان في كل لحظةٍ من لحظات عمرٍ مضى ؟ ومن لحظات العلاقة مع "**الأشياء**" التي تفتقدهم ويفتقدونها ؟

في "**الأموات الذين ينادون..**" دلالةُ احتضار حبٍ لا ينجز موته؛ حبٍ ميتٍ.. ميتٍ حيٍّ مثل موت مصاصي الدماء.

* الأموات أحياءٌ.. "**أحياءٌ يسيرون نحوي لأحقق لهم موتهم**".. يسيرون نحوي لأطلق عليهم رصاصة الرحمة فيريحون ويستريحون.

* الأشياء المسكونة بما نسيه النسيان.. "**بالكتب**" التي تتحدى الموت بما تنطوي عليه من ذكريات عاشقَين.. كتبٍ اشتريناها معاً.. قرأناها معاً.. تهاديناها.. نقلناها من هنا إلى هناك، ومن هناك إلى هنا، وأدرْنا عليها الأحاديث والشجون.

* **الأشياء المسكونة..**

بـ "**الأشرطة**" التي أصغينا إليها سويةً.. "**الأشرطة**" التي امتزجت ألحانها بألحاننا.. أصواتُها بأصواتنا.. خفتتْ لتعلو صيحاتُنا.. صحتْ لتخفت أصواتُنا.. ذابتْ لتذوب قلوبنا جذلى على أنغام "موزارت" أو ترانيم "فيروز"..

* بـ "**الصورِ**"..

أهي صوُرنا معاً ؟ أم صور كلٍّ منا، وضعناها بعضها إلى جانب بعض ؟.. تهامسْنا بشأنها.. سقيناها من ذكرياتنا وأحلامنا.. ضممناها إلى صدورنا.. زرعناها بقبلاتنا.. أهي صورٌ تؤرخ لحبنا ؟ أم كنا نريد لهذا الحب أن يكون ؟ أهي "أشياء" مسكونةٌ بالذكريات ؟ أم هي ذكرياتٌ تسكن "**الأشياء**" ؟ وهل تكون "**الصور**" بفضل ذلك وسيطاً بين اسم

الموصول "ما"، و"الأشياء" في آنٍ واحد ؟ إنها "**صورٌ**" تظهر للشاعر، ويظهر فيها الشاعر.. تظهر لحبيبته، وتظهر فيها حبيبته.. "**صورٌ**" تتراءى له ولا يستطيع الانعتاق من تواترها على الذاكرة التي نسيتْ أن تنسى.

* وتلك "**الألحان**" الأشياء..

ألحانٌ مسكونةٌ بذكرى لم تمتْ، وذكرى ألحانٍ تتردد كلما وقعت عيناه على ما كانت تصدر عنه.

* و"**الوجوه، النيّاتّ، الوجوه، العيون**".. كلها تسكن "**الأشياء**"..

أهي "**وجوه**" الأصدقاء ؟ أم وجه الشاعر ووجه الحبيبة ؟ وهل "**الوجوه**" لكثرةٍ ؟ أم لواحدٍ متعدد ؟ هل "**الوجوه**" وجهها حين ابتسمت.. غضبتْ.. نفرتْ.. حنقت ؟ وجوهٌ خال الشاعر أنه نسيها، فهزئتْ به.. برغبته في دفنها.. وأحدقتْ به من كل صوب.. أطلّتْ ملحاحةً حيثما أطلَّ واستدار.. وجوهٌ تذكّره بـ "**النيّات**" التي لم يُكتب لها أن تتحقق.. بـ "النيات" النوايا الأحلام التي بقيت حيةً حتى في موتها، وأعادت إلى الحياة "**الوجوهّ**" التي أبانتها.. أبانتها عبر "**العيونِ**"؛ "**العيونِ**" التي تحاصره من كل صوبٍ، هو الذي لم يكن يدري أنها عيونٌ سـ"تسكن" هذا المقعد الذي جلست عليه الحبيبة معاتبةً.. واعدةً، لا أدري.

* وهذه "**الأصواتُ التي**".

ألا ينفتح "**اسمها الموصول**" على كل ما قاله الشاعر؟ ما قالته الحبيبة ؟ ما قال الواحد منهما للآخر همساً ؟ ما قاله جهراً ؟.. "**أصواتٌ**" تضجُّ بها "**الأشياء**" من حوله..

* فتحمرُّ "**الوجنة**" من أثر انفعال.

* و "**تطرف العين**" لضبط هذا الانفعال. أهو اللقاء الأول : أم هو اللقاء الأخير ؟ وهل احمَّرتْ "**وجنتاها**" لأنه صارحها بالحب ؟ أم "**طرفت عينها**" لأنها أومأت بالوداع ؟

وجْنَةٌ.. طرفة عينٍ.. يراهما الشاعر، ولا يراهما..

* فتُصدي "**الأصوات**" من جديدٍ في الزاوية الأخرى.. في الزاوية التي جلستْ فيها الحبيبة.. ودندنتْ.. حكتْ ما حكتْ، واسترسلتْ، أو تعطلتْ لغة الكلام.

هل "**الأصواتٌ**" أصواتُها ؟ أم أصواتُه ؟ أم هي أصوات الموسيقى وقد علتْ لتسمح للعاشقَين بأن يقولا ما يقولانه همساً ؟ وتسمح للعاشق بـ :

* أن ينحني على وجنةٍ تحمرٌ فيلفُّه "**عطرها**" :

عطرٌ.. "**عطورٌ**" ربما بقيت في "**الأشياء**" التي بقيتْ تسكنها ذكرى لا تزال في حالة النزع ؟ هل نسيت الحبيبة أن تأخذها ؟ هل تركتها كي يتذكرها ؟ كي يظهر له وجهها كلما ضاع في وجهه العطر ؟.

*** "وجوهٌ لم تكنْ كما هي بل كما تسلّلتْ بين غيوم الانبهار ولبثتْ بين سطور الأسفل والأعلى أشدّ احتداماً من الشمس وأعمق من الخوف".**

"**وجوهٌ**" ملحاحةٌ تتكاثر على إيقاع الانفعالات المسنونة بحدّ الفجيعة التي خلّفها كشفُ الحجب التي أسدلها عليها الانبهار. فجيعةٌ تكشفّتْ له بانشكاف الغيوم التي غطتْ - إلى حينٍ - وجوهَها التي كانت كتلك التي نحتها "**بيجماليون**" لحبيبةٍ لم تكن كذلك. لم تكن كذلك - كما يقول الآن- ولكنها كانت كذلك بالأمس.. فهي أشدُ احتداماً من الشمس.. هي الجميلة التي رآها حين رآها فبهره جمالُها مهما حاول الطعنَ فيه بعد الهجر.

"**وجوهٌ**" حارقةٌ كالشمس.. لاذعةٌ كالشمس.. ساطعةٌ لاهبةٌ لا تقوى غيوم الانبهار التي حجبّتها أن تحميه من لهيبها.

عميقة بعمق الخوف.. أعمق من الخوف.. هاويةٌ هي.. يقع فيها، أو يهرب منها إلى الصمت.. يقع فيها، فيقع في الصمت.. يُطبق الصمت على القصيدة.. أو يهرب منها "إيكاراً" طالعاً من "اللابرنت".. إيكاراً يحترق جناحاه بالشمس الساطعة.. ويقع ليبتلعه الصمتُ، ويبتلع القصيدة معه.

في نهاية هذا السفر في الحلم.. نتوقف قليلاً.. نلقي نظرةً إلى الوراء.. نتساءل عن النحو ومشكلاته.. فلقد قررنا أن يكون "**الأمواتُ**" و"**الأحياءُ**" بدلين من اسم الموصول في حين قررنا أن تكون الأسماء الأخرى في النص أبدالاً من المبتدأ "**الأشياء**". فهل تجيز قواعد العربية مثل هذا الانقطاع بين البدل والمبدل منه ؟ إذا كان ذلك غير جائز - وهذا هو المؤكد - فإنه سيكون هنا موضع الهدم الذي مارسه الشاعر على نحو البدل.

وعلى الرغم من ترجيحنا الإعراب بالبدل، وقرارنا السفر في دربه، فإنه لا بدّ من الاعتراف بأنه يضعنا في طريق مسدود. فالأبدال.. منها ما هو من المبتدأ، ومنها ما هو من اسم الموصول الذي يتصل بصفته. ولذا قررنا العدول عن هذا الإعراب. قررنا أن نذهب مذهباً آخر، أو نترك التحليل يذهب المذهب الذي يوسع الطريق للتأويل العميق.

القصيدة نصٌّ - جملةٌ حدّاها بدءٌ ونقطة. العلاقة التي تربط بين مكوّناتها علاقة التجاور «contiguité». وهذه العلاقة هي ظاهر النص.. هي بنيته الظاهرية.. أما بنيته الضمنية، فسوف نلتمس الكشف عنها بالتدريج.

ولقد يكون من المهم أن نذكّر هنا بأن ما نعنيه بالبنية الظاهرة والبنية الضمنية، هو مدلولهما في التحليل النفسي، لا في القواعد التوليدية والتحويلية.

النص مكوّناتٌ لا يربط بعضها ببعض أيّ رباطٍ نحويٍ يمكن الثقة به. و الاطمئنان إليه بشكل نهائي. بنيته شبيهةٌ ببنية الحلم والهذيان.. كلاهما يفتقر - في الظاهر - إلى الروابط السببية والتسلسل المنطقي.

الحلم لا يكتب العطف.. ولا الوصل ولا الفصل.. لا يكتب السببية ولا الاستئناف.. إنه يكتب بلغة الصور.. الصور المتجاورة التي يكون من شأن التحليل الضمني أن يعيد إليها روابطها وعلاقاتها.

والهذيان لا يربط - بدوره - بين السبب والنتيجة. ففيه يختفي هذا، وتختفي معه أية علّية. إنه "**حالةٌ ذهنيةٌ مؤقتةٌ تتسم بالخلط بين حالات الوعي.. بفوضويتها.. بحدّة صورها التي تتسم غالباً بالهلوسة، وتحدد أفعالاً شاذة وعنيفة**" [5].

النص الذي بين أيدينا مكوّناتٌ متجاورة.. مكوّناتٌ تصل بينها فواصل لا تساعد على اتصالها، وإنما تكرّس عزلتها.. تكرّس انقطاعها، أو عدم اندماجها في وحدةٍ كان يُفترض أن تؤول إليها. فبدلاً من أن يكتب الشاعر نصَّه باللغة، كتب اللغة بنصّه.. بدلاً من أن ينقاد إلى اللغة، قاد اللغة إليه. وشمها بوشمه.. وضع الفواصل والنقاط حيث شاء.. حيث لم تكن اللغة - في ماضٍ - تحتاج إلى فواصل أو نقاط. الفاصلة تقول : قفْ هنا، وتحركْ من هنا. والنقطة تقول : انتهى ؛ انتقلْ. ولكي نفهم، لا بد أن نعود إلى قواعد النحو.. إلى نحو اللغة، لنمفصل النص.. نربط أجزاءه. ولكنّ مشكل الجوازات يواجهنا.. ويواجه معه مشكل التعددية في احتمالات المفصلة.. وأن المكتوب لا يتطابق مع ما يدعي للوهلة الأولى أنه خضع له.. فالنص عربيٌّ، ولكنه لا يخضع لقواعد العربية. فهل يمكن تجاوز

(5) "Vocabulaire technique et critique de la philosophie", André Laland'éd; PUF, Paris, 16ème édition, France.

قواعد اللغة في نفس الوقت الذي نكتب فيه باللغة ؟ هل يمكن تجاوز القواعد. والكتابةُ باللغة ذاتها في آنٍ واحد ؟ وهل منطقُ اللغة هو السائد الذي اعتدْنا أن نعتبره منطقها ؟.

ليكنْ. فحتى تعدديةُ الإعراب لا تصمد أمام المحتوى الدلالي لمكوّنات النص. فمكوّنات النص - وإن ارتبطت بعضها ببعضٍ على المستوى النحوي - يختلُّ رباطها حين تمتلئ بالدلالة.

ذاك هو ما يعيد النصّ إلى هذا التكوين المتجاور الذي أراده له منشئه مضيفاً إلى علامات العربية علامتين وما يصل بينهما : فاصلةً ونقطةً ونقاطاً ثلاثاً متتابعة.

القصيدة حلمٌ. ولكنَّ الحلم قابلٌ للتأويل. والقصيدة نصٌّ هاذٍ. ولكن الهذيان قابلٌ للتأويل. فلنبحثْ وراء التجاور عن البنية الضمنية للقصيدة.

في المكوّن الأول من مكوّنات النص نشتمُّ رائحة الموت. فـ "**ما لم نكن ندري أنه سيبقى**" ذكرى لتجربةٍ كان يُفترض أن تكون قد دخلت إلى عالم الموت. ولكنه تبيَّنَ أن موتها لم يكتمل.. أنها ذكرى تتحدى الموت.. وأنها بفضل ذلك تستدعي المكوّن الثاني. فـ "**الأموات**" الذين لم ينجزوا موتهم هم أمواتٌ أحياءٌ يمهّدون لصورة "**الأحياء الذين يسيرون** نحو الشاعر ليحقق **لهم موتهم**". أما "**الأشياء المسكونة**" التي تبتدئ بها القصيدة، فتستدعي - بدورها - تفصيلها ؛ كتباً وأشرطة وصوراً وألحاناً.. إلى آخر النص.

هذا النص المقطّعُ الأوصال، يسمح بالوقوف، كما يسمح بالحركة.. يسمح بالوقوف عند كل فاصلةٍ من فواصله، مثلما يسمح بالانتقال من المكوّن إلى المكوّن الذي يليه. فانتقالنا من المكوّن الأول - على سبيل المثال - إلى المكوّن الثاني، يكشف عن علاقةٍ من هذا النحو : "**الأموات الذين**

يطالبون بالعودة إلى الحياة" هم "ما لم نكن ندري أنه سيبقى".
وهذا يعني أن الإبدال هنا هو إبدال الكل من الكل، أو لنقلْ إن المجاز هو مجاز الكل métonymie du tout.

فإذا انتقلنا إلى المكوِّن الثالث من مكوِّنات النص، وجدنا أنه يشكل الوجه الآخر للمكوِّن الثاني. فـ "**الأموات**" الذين يطالبون بالعودة إلى الحياة بدلٌ من "**الأحياء**" الذين يطالبون بموتٍ ناجز. وكلاهما وجهٌ لقطعة العملة الواحدة. ولأنهما كذلك، فإن المجاز المرسَل فيهما يشعُّ إلى الوراء.. وتتحول علاقة كلٍّ منهما مع المكوِّن الأول إلى علاقة مجازٍ مرسلٍ هي علاقة الجزء مع الكلّ.

أما "**الكتب**" و"**الأشرطة**"، فعلاقتها مع "**الأشياء المسكونة**" علاقة الجزء مع الكل.

وأما "**الصور**" و"**الألحان**" فقابلةٌ للإبدال من "**الأشياء**" كما هي قابلةٌ للإبدال من اسم الموصول "ما"، مما يضعها في علاقة مجازٍ مرسلٍ مع كلٍّ منهما، هي علاقة الجزء من الكل، وهو ما استدعى حضورها في النص.

وأما "**الوجوه، والنيّات، والعيون، والأصوات، والوجنة، وطرف العين**" فكلها تدخل مع "**الأحياء الأموات**" في علاقة الجزء مع الكلْ.

وتبقى "**العطور**" جزءاً من "**الأحياء الأموات**".. جزءاً تحتياً من "الذكريات" التي تسكن الأشياء. فـ"**الأشياء**" تستدعي "**العطور**" كجزءٍ منها يرتبط بها ارتباط الجزء بالكلّ.

يعيدنا هذا الوصف التفصيلي إلى مفهوم التداعي «association des idées» في التحليل النفسي. وسوف يكون مفيداً أن نذكّر بجانبٍ من الدرس الفرويدي في هذا الخصوص :

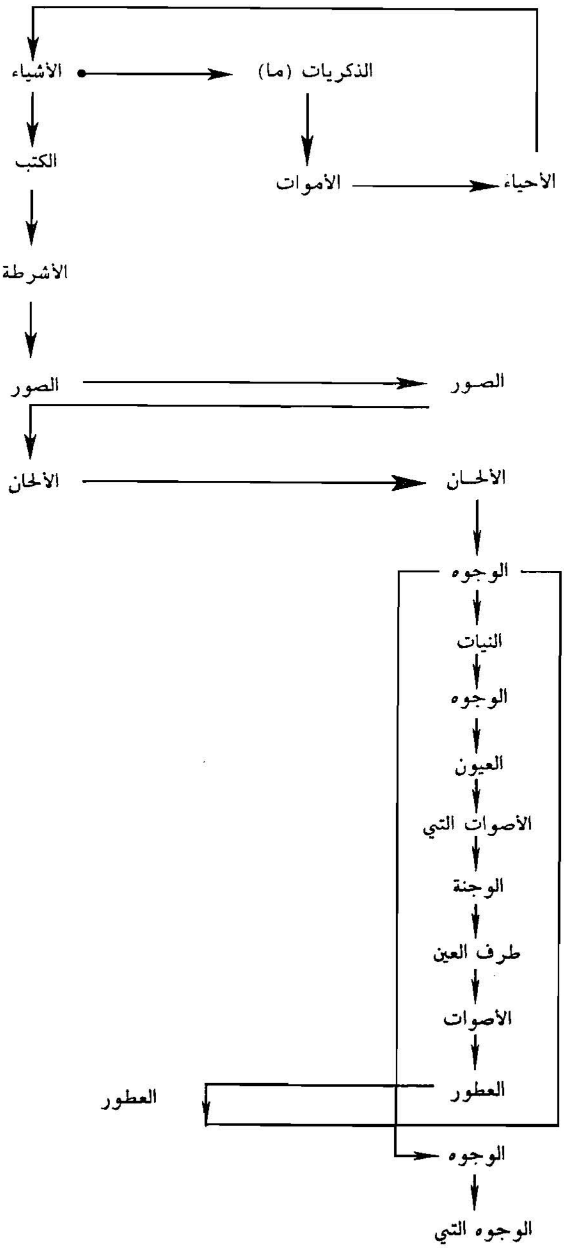
"فالتداعي هو الفكرة التي تنتاب المريض بمظهرٍ معزولٍ، ودائماً كعنصرٍ يُعيد بشكلٍ واعٍ أو غير واعٍ إلى عناصر أخرى لتتكشف سلاسل تداعياتٍ سوف يستعير لها "فرويد" مختلف المفردات المجازية، كالخيط والتسلسل والقطار.. الخ. هذه الخطوط تتواشج مع بعضها في شبكاتٍ حقيقةٍ ذات نقاطٍ عقديةٍ يتقاطع الكثير منها فيها. وتتفق هذه التداعيات- تبعاً لفرويد - في شكلها الذي تتسلسل فيه في خطاب المريض، مع تنظيم معقدٍ للذاكرة. ولقد قارن "فرويد" الذاكرة بنظام فهرسةٍ مرتبٍ وفقاً لطرقٍ مختلفة الترتيب ويمكن العودة إليها وفقاً لمسالك مختلفةٍ، كالترتيب الزماني، والترتيب بمقتضى المواد.. الخ" (6).

هل بقي ما نقوله عن البنية الضمنية للقصيدة ؟ ألا يتطابق كلُّ شيءٍ فيها مع كل شيءٍ في "تداعيات" التحليل النفسي ؟ أليس في "العناصر المعزولة" و"الخطوط المتواشجة" و"النقاط العقدية" ما يكفي للاطمئنان إلى قراءة النص على أنه بنيةٌ ظاهريةٌ قوامُها التجاورُ الذي تتجاوزه إلى البنية الضمنية التي هي بنية التداعي ؟

فإذا سألتَ عن خصوصية التداعي الذي تقوم عليه البنية الضمنية للنص، قلنا إنها خصوصية الخيط ؛ لا الخيط الذي يمتد، وإنما الخيط الذي يلتف.

ولقد رأينا أن نقدم رسماً لهذا الخيط يُخرج للنظر صورة البنية، وإيقاع الصورة.

(6) "Vocabulaire de la psychanalyse", J. Laplanche et J.B. Pontalis, éd; PUF, Paris 1967 .



د. عبد الكريم حسن

جامعة البحرين